

Treball de fi de grau

Títol

La desmitificació informativa a través dels falsos documentals

Autor/a

Oleguer Cebrià Salvador

Tutor/a

Vicenç Rabadán Perea

Departament Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura

Grau Periodisme

Tipus de TFG Recerca

Data 03/06/2016

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

La desmitificació informativa a partir dels falsos documentals

Castellà:

La desmitsificación informativa a partir de los falsos documentales

Anglès:

Information's demystification based on mockumentaries

Autor/a:

Oleguer Cebrià Salvador

Tutor/a:

Vicenç Rabadán Perea

Curs:

2015/16

Grau:

Periodisme



Paraules clau (mínim 3)

Català:

falsos documentals falsificació credibilitat ficció

Castellà:

falsos documentales falsificación credibilidad ficción

Anglès:

mockumentary falsification credibility fiction

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Els falsos documentals han tingut una influència directa en la pèrdua de credibilitat de la informació que apareix als mitjans de comunicació ja que han posat de manifest la manipulació i la deformació de les imatges que duen a terme els professionals de la comunicació. L'exemple de vuit falsos documentals diferents demostra fins a quin punt han col·laborat aquestes produccions a la desmitificació informativa.

Castellà:

Los falsos documentales han tenido una influencia directa en la pérdida de credibilidad de la información que aparece en los medios de comunicación ya que han mostrado la manipulación y la deformación de las imágenes que realizan los profesionales de la comunicación. El ejemplo de ocho falsos documentales distintos demuestra hasta que punto han colaborado estas producciones a la desmistificación informativa.

Anglès:

The mockumentaries influenced directly in the media information's loss of credibility due to they have shown the image's manipulation and deformation that the professionals of the communication made. The exemple of eight diferent mockumentaries show how this productions contributed to the information's demystification

ÍNDEX

Introducció	Pàg. 1
Marc teòric	Pàg. 3
Aportació d'elements teòrics	Pàg. 3
El gènere documental	Pàg. 3
Característiques compartides i diferències	Pàg. 5
Productes audiovisuals facticis i ficticis	Pàg. 6
La credibilitat	Pàg. 7
La intencionalitat i la falsificació informativa	Pàg. 11
Metodologia	Pàg. 14
Hipòtesi	Pàg. 14
Plantejament de possibles respostes	Pàg. 14
Objecte d'estudi	Pàg. 15
La crisi de confiança dels mitjans	Pàg. 20
La història dels falsos documentals	Pàg. 23
Investigació de camp	Pàg. 25
Falsos documentals	Pàg. 27
<i>All the truth about the North Pole</i>	Pàg. 27
<i>The war of the worlds</i>	Pàg. 29
<i>Opération Lune</i>	Pàg. 32
<i>Camaleó</i>	Pàg. 35
<i>Operación Palace</i>	Pàg. 38

Mockumentaries

Pàg. 41

This is Spinal Tap

Pàg. 41

Borat

Pàg. 44

[·Rec]

Pàg. 46

Conclusions

Pàg. 49

Bibliografia

Pàg. 51

Annexos

Pàg. 54

INTRODUCCIÓ

El treball que llegireu a continuació consisteix en un anàlisi de la influència sobre la pèrdua de confiança i de confiança de la societat respecte les produccions que presenten els professionals del periodisme i la comunicació, que han tingut un tipus de productes audiovisuals poc comuns en el sistema mediàtic català, espanyol i fins i tot internacional com són els coneguts com a falsos documentals o *mockumentaries*.

Aquest canvi en la percepció de la ciutadania respecte a la veracitat dels missatges i productes que emeten els mitjans m'intriga i em preocupa com a professional de la informació i crec que és molt important entendre els motius pels quals es produeix i també que és una obligació indiscutible que tots els que estem implicats en aquest món hem de col·laborar d'alguna manera per revertir aquesta tendència social.

He decidit fer un treball sobre aquest perfil de productes comunicatius ja que és un gènere que desconeixia completament i que em va impactar quan vaig mirar-ne un per primera vegada. Recordo que, tot i no creure-m el que estava veient a la televisió després de mirar més de cinc minuts seguits de la coneguda i famosa *Operación Palace*, vaig pensar que seria molt interessant descobrir si en la història de la televisió i el cinema existien muntatges audiovisuals similars.

Ser conscient que és un tipus de films que ja fa més d'un segle que existeixen i que jo no en tenia cap referència també m'ha fet reflexionar sobre el meu propi coneixement referent al sector cinematogràfic i mediàtic en general. Fins i tot, l'elaboració d'aquest assaig que reflexiona al voltant de conceptes com la credibilitat i la intencionalitat, les diferències entre la ficció i la no ficció i les similituds entre la versemblança i la veracitat d'uns fets o esdeveniments m'ha portat a consumir d'una altra manera la informació que apareix als mitjans. Tot i això, en aquest canvi de perspectiva també hi ha col·laborat altres aspectes que no tenen res a veure amb els falsos documentals ni, segurament, tampoc amb l'assaig.

La justificació de per què he escollit els falsos documentals enlloc d'un producte més propi del periodisme informatiu s'explica pel fet que m'atrau la voluntat de crítica i denúncia social que porten incorporada de manera innata aquest tipus de productes audiovisuals. Una intenció que fins i tot en alguns casos no és manifesta però que la versemblança del relat audiovisual o el fet que alguns esdeveniments siguin dubtosos i s'obrin a conspiracions provoca que l'espectador, a causa de la seva pròpia credulitat o ingenuïtat, els percebi com a creïbles i fins i tot com a verídics.

També m'interessa aquesta paradoxa formada per la idea que a través de la mentida, de l'engany informatiu i de mostrar uns fets amb aparença veracitat

però que en el fons siguin ficticis es pugui intentar demostrar la manipulació i deformació informativa que duen a terme constantment en les seves produccions els mitjans de comunicació. Com també m'atrau descobrir que les facilitats a l'hora de transformar, retocar i capgirar el significat d'unes imatges és un altre dels motius pels quals la societat cada vegada es mostra més crítica amb el retrat social mediatitzat que li ofereixen.

He escollit elaborar un treball d'aquestes característiques perquè opino que allunyant-nos una mica del periodisme i de l'ús de la informació els professionals de la comunicació ens adonem dels errors que podem arribar a cometre, de com afecta el que escrivim o diem a la ciutadania i de com pot arribar a ser de poderosa una peça que inclogui la nostra firma.

I penso que, en part, això és el que precisament fan els falsos documentals i també amb el que juguen. El format documental permet al productor, i alhora creador, jugar amb els aspectes estètics, amb la decisió de l'espectre de realitat que intenten mostrar i amb els fets reals en què es fonamenta el muntatge. Però l'estil i l'estructura del fals documental va un pas més enllà perquè fins i tot et permet jugar amb la credibilitat de l'espectador i, pel fet de decepcionar-lo, en molts casos li concedeixes una mirada o una visió més crítica que la que posseïa anteriorment.

La creació d'un fals documental et dona la possibilitat de maquetar i donar forma a una realitat paral·lela i de mostrar-la a l'audiència perquè l'observi, la critiqui i la valori. Si el que hi mostres té prou versemblança i suficients elements que la fan creïble segurament el públic la creurà i valorarà l'aprenentatge de nova informació, encara que sigui fictícia. En canvi, una part de l'audiència segurament et criticarà perquè l'intentes enganyar però, a la vegada, haurà perdut la seva ingenuïtat prèvia quan consumeixi un altre producte similar.

Per tots aquests motius vaig escollir elaborar un treball, en aquest cas un anàlisi, referent a un gènere desconegut per mi i per bona part de la societat, ja que volia intentar discernir quines eren les justificacions que portaven un periodista a posar en dubte la seva pròpia credibilitat per crear un relat i un muntatge ficticis. Aquests interrogants són els que em van dur a decidir-me per estudiar aquest gènere i per escriure aquest document.

MARC TEÒRIC

Aportació d'elements teòrics

Per prendre consciència de com es pot definir i en què consisteix un fals documental, entendre què el diferencia del concepte tradicional que té la societat consumidora d'informació dels documentals de no ficció tradicionals i també per comprendre fins a quin punt ha estat transcendent la irrupció d'aquest nou subgènere audiovisual en la crisi de confiança del públic cap als mitjans de comunicació, cal valorar i presentar la influència que hi tenen conceptes com credibilitat, confiança, objectivitat, versemblança, ficció o no ficció i intencionalitat.

Totes aquestes idees conformen i transformen la visió i la percepció social dels falsos documentals, en modelen el relat i les formes i determinen la voluntat dels periodistes impulsors de cada producte audiovisual. Per aquestes raons és necessari comprendre com es diferencien els termes entre ells i com afecten en la concepció teòrica dels falsos documentals històrics i actuals que tenen els experts i crítics d'aquests productes.

El gènere documental

Per començar, per comprendre el significat del gènere que anomenem documental cal precisar que en el cas del castellà engloba gairebé qualsevol tipus de narració de no ficció mentre que els anglosaxons disposen de tres termes diferents que matisen algunes distincions entre ells com són *non-fiction film*, *documentary* i *factual film*¹.

Aquesta classificació sobretot britànica de diferents tipus de documentals podríem destacar que va des d'un àmbit més ampli i inclou cap a un gènere més concret. El *non-fiction film* és un terme genèric que es refereix a les produccions audiovisuals que no són narracions fictícies i, per tant, inclou el gènere documental però també formen part d'aquest cinema de no ficció altres productes com per exemple els videoclips i rodatges publicitaris. En canvi, els anomenats *factual films* consisteixen en productes audiovisuals de no ficció amb vocació de servir com a documents, és a dir, són pel·lícules destinades a transmetre informació de manera clara i precisa, sense concessions estètiques excessives que puguin interferir en el procés comunicatiu. Un exemple d'aquest tipus de produccions són les pel·lícules corporatives, d'instruccions o ajudes i també les científiques.

¹ GARCÍA DE LA RIVA, K. (2008). *¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?*. Asociación Española de Investigación de la Comunicación. Recuperat el 2 de juny de 2016, des de <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/359.pdf>

Per acabar amb els tres registres diferents, els documentalistes anglosaxons, sobretot britànics, consideren que les pel·lícules del gènere documental, tot i ser un tipus de cinema de no ficció i està basades en fets reals i, per tant, formar part del cinema factual, es caracteritzen enfront de la resta pel seu tractament creatiu de l'actualitat. Per demostrar-ho, el crític i teòric cinematogràfic Bill Nichols parla de l'ús d'estratègies dramàtiques en els documentals a l'hora de construir històries utilitzant fets no ficticis. En una tendència similar, Jane Roscoe defensa que aquest ús dramàtic posa de manifest la naturalesa de les formes de construir representacions documentals de la realitat i també senyala el potencial subversiu dels documentals per alterar aquestes construccions narratives (Roscoe i Hight, 2001).

Pel filòsof estatunidenc Alvin Plantinga, la definició del documental típic es caracteritza com una representació verídica que es dona per certa i en la qual, a més, el director del film senyala obertament la seva intenció. És a dir, el director expressa la seva voluntat que l'audiència adopti una actitud de creença respecte el contingut proposat en el documental i també demana que el públic prengui els sons, les imatges i les escenes rellevants que hi apareixen com unes fonts fidedignes i fiables dels fets narrats. A més, Plantinga proposa que un producte audiovisual d'aquest gènere ha de ser considerat un tractament extens d'un tema determinat que apareix en un mitjà audiovisual i normalment s'exposa amb un format narratiu, retòric, categòric o associatiu.

L'expert en comunicació audiovisual Alberto N. García reforça alguna de les tesis del filòsof nord-americà ja que assenyala que amb els documentals donem per fet que són el reflex d'una realitat degut que es basen en un estudi previ recolzat per imatges. En canvi, García assevera que els falsos documentals utilitzen les mateixes eines estilístiques i "fingeixen signes de realitat fins a construir un simulacre de la representació"².

Però aquesta defensa de Plantinga i García, en la qual mantenen que els documentals són una representació verídica d'uns fets, pot ser qüestionada. Tradicionalment, el documental ha gaudit d'un estatus privilegiat derivat de la creença generalitzada que els discursos factuais es diferencien de la ficció. Tot i això, els models reflexius i performatius del documental han problematitzat aquesta idea ja que han posat en dubte la referencialitat del documental. Per aquest motiu, com sí que apuntava Alberto N. García, els falsos documentals que no expliciten prèviament que el seu contingut és fictici han incrementat la desconfiança creixent cap al documental clàssic.

D'altra banda, Bill Nichols manifesta que no tots els tipus de documental són igual d'eficaços per transmetre la informació tot i que un únic producte acostuma a incloure múltiples formes narratives. Nichols afirma que els models

² GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2006). *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. ZER Revista de Estudios de Comunicación. P. 312.

més discursius i informatius són les formes expositives, observacionals i participatives ja que aquests són més propis de productes informatius, mentre que els formats reflexius, poètics o performatius s'acosten més a l'assaig filmic i acostumen a pertànyer al documental d'autor.

Roscoe i Hight van un pas més enllà en la diferenciació de les formes de representació narrativa habituals del gènere documental i defensen que "si bé els documentals reflexius i performatius mostren com d'elàstica és la veritat i també serveixen per desestabilitzar qualsevol adherència a la noció que hi ha una única veritat", aquests mateixos models discursius "no es qüestionen que hi hagi una veritat que han d'assolir"³.

Justament, davant del dubte que qüestiona que els documentals transmetin una veritat o una realitat transversal, una de les raons que justifica l'aparició dels falsos documentals és la crítica del fet que el documental sigui un tipus de cinema que s'ofereix com a portador de grans veritats, quan en realitat el seu valor per representar allò real és qüestionable ja que el discurs del producte l'ha construït un cineasta i, per tant, no és vàlid com a font d'informació veraç.

Característiques compartides i diferències

L'estil del documental es fonamenta en entrevistes a testimonis fiables, l'ús de documents d'arxiu, gràfiques i també càmeres a l'espatlla, la veu en off i l'aparició de marques enunciatives com l'aparició del micròfon o dels càmeres en pantalla i la interacció dels personatges amb els realitzadors. Tot aquest conjunt de característiques típiques s'acompanyen de la informació i enunciació explícita, habitualment a l'inici o al final del documental, que exposa que el film està basat en fets reals.

Tot i això, algunes d'aquestes característiques són compartides per tot aquest gènere audiovisual, incloent els falsos documentals, com poden ser el recull de declaracions dels personatges protagonistes, la utilització de material d'arxiu, l'aparició d'experts relacionats amb la matèria i el fet que es fa explícit el moviment de la càmera. En el cas dels falsos documentals, el professor de la Universitat de Navarra Enrique Guerrero defensa que utilitzar totes aquestes tècniques pròpies del gènere documental "contribueix a convertir una falsedat, una història de ficció, en una realitat versemblant que té aparença veritable"⁴.

L'anteriorment referenciat Alberto N. García se centra en els instruments que utilitzen els falsos documentals i en les diferències respecte a les

³ ROSCOE, J., HIGHT, C. (2001). *Faking it. Mock documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.

⁴ GARCÍA GÓMEZ, R. (2014). *Operación Évole*. El País. Recuperat el 24 de maig de 2016, des de http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/24/actualidad/1393274943_808656.html

característiques anteriorment enumerades. La utilització de recursos no documentals, com per exemple la necessitat de disposar d'un guió tancat, sense la redacció oberta a la realitat que caracteritza el documental, i també l'ús d'actors professionals pel rodatge es presenta com una de les característiques típiques d'aquest subgènere dels *non-fiction films*. El periodista també parla de l'aposta per un metratge d'arxiu real i de la imitació de mètodes estilístics propis dels documentals però diferents en cada modalitat narrativa, que poden ser des del muntatge o la gravació d'entrevistes en un pla concret fins a la presència o absència en un pla del director.

Per tant, veiem que la majoria dels falsos documentals comparteixen moltes de les característiques pròpies del gènere *documentary* però també acostumen a incloure moltes diferències que els allunyen de poder-se considerar un producte audiovisual factual i, per tant, cal entendre què diferencia les pel·lícules de ficció i les de no ficció.

Productes audiovisuals facticis i ficticis

Si ens centrem en les diferències i similituds entre els productes audiovisuals ficticis i no ficticis, és necessari mencionar un altre format que pertany al subgènere: els documentals de ficció. Es tracta d'un tipus de documental que guionitza una situació de manera versemblant, és a dir, el film es basa en fets reals però per raons diverses, com per exemple la dificultat d'investigar el tema en profunditat amb fonts reals, escenifica els fets per mitjà d'actors amb la voluntat de reflectir una realitat que existeix verament.

Però primer de tot, per parlar de les diferències entre aquest tipus de productes, cal precisar que ficció i falsedat són conceptes que no coincideixen encara que en el seu ús quotidià els termes semblin sinònims. Kike García assegura que, a grosso modo, els gèneres factuais són tots aquells que disposen d'un contingut no fictici, sinó que responen a uns fets que segurament haurien succeït de la mateixa forma que s'han filmat si no hi hagués una càmera a davant per gravar-los.

Així mateix, el ja mencionat Bill Nichols assegura que el documental, un gènere habitualment de no ficció, comparteix amb la ficció els mateixos trets que posseeix qualsevol altra forma d'objectivitat rigorosa. Una objectivitat que, segons Nichols, ha estat objecte de tants atacs com el realisme i, en molts casos, per les mateixes raons. A més, el crític afirma que un documental és una manera de representar el món que nega els seus processos de construcció i el propi efecte formatiu que causa.

En canvi, el guionista cinematogràfic Jorge Semprún va optar per fer referència a l'estructura narrativa de la realitat, però també mantenia que les diferències

entre el relat comunicatiu factici i fictici eren ben pobres. Semprún sentenciava: “la realitat sol precisar de la invenció per tornar-se vertadera. És a dir, versemblant. Per guanyar la convicció, l’emoció del lector”.

En la mateixa línia, J. G. Ballard, en la novel·la que més tard es convertiria en pel·lícula *Crash*, considerava que la formació d’un relat informatiu no es podia construir sense la ficció, ja que la ficció ja existia i la labor de qualsevol escriptor era inventar la realitat. Ballard argumentava que “vivim en un món governat per tota classe de ficcions”⁵ i en posava multitud d’exemples com la comercialització de la massa, la publicitat, la política convertida en branca de la publicitat, la traducció instantània de la ciència i la tecnologia en un imaginari popular i l’anul·lació anticipada de tota resposta imaginativa, lliure o original per culpa de la televisió. El novel·lista mantenia que “vivim a l’interior d’una novel·la enorme” i per aquest motiu als redactors encarregats de crear ficció cada vegada els era menys necessari fer-ho.

Per la seva part, el filòsof i cineasta Guy Debord atribueix aquesta necessitat d’incorporar ficció en un relat informatiu a l’espectacularització de la comunicació. Debord sosté que “tota la vida de les societats en què regnen les condicions modernes de producció, s’anuncia com una immensa acumulació d’espectacles. Tot el que abans era viscut directament s’ha convertit en una mera representació”⁶.

Després de constatar aquesta diversitat d’exemples i de justificacions de les diferències i semblances dels films de ficció i de no ficció, un altre factor que uneix aquests dos tipus de productes audiovisuals és la construcció d’un relat escena per escena, que el periodista i escriptor Tom Wolfe assegura que és una mostra de la influència del cinema en la construcció del relat pròpia del periodisme modern.

Wolfe diu que aquesta construcció en base d’escenes successives proporciona als relats periodístics una sintaxis compositiva semblant a la del cinema, juntament amb altres aspectes com la mobilitat del punt de vista del narrador i també l’ús de les descripcions exhaustives dels personatges i ambients. La potència narrativa dels documentals que expressa Wolfe va assolir el seu primer gran auge durant la primera meitat del segle XX, com ho demostra que una productora de Hollywood com Biograph elaborés més films documentals, que en aquell moment anomenava *newsreels*, que no pas pel·lícules de ficció.

Les diferències i concordances entre els relats factuais i ficticis no aconsegueixen posar d’acord els teòrics sobre si és més el que els uneix o el que els separa i, com a conseqüència, no posa en evidència si els falsos documentals s’han d’incloure en una categoria o en l’altra.

⁵ BALLARD, J. C. (1901) *Crash*. Madrid: Editorial Minotauro

⁶ DEBORD, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Editorial Pre-textos

La credibilitat

Però tornant a l'objecte d'aquest estudi, que se centra en analitzar la influència dels falsos documentals en la crisi de confiança que viuen els mitjans de comunicació en els darrers anys, un dels conceptes que tenen més pes per valorar-ho és el de la credibilitat, tant dels periodistes com dels mitjans de comunicació i també de les empreses informatives. Tot i que aquesta confiança que ara sembla perduda i que ha entrat en crisi també té molt a veure amb altres conceptes relacionats amb els productes informatius i el consum mediàtic com l'estabilitat i la predictibilitat, justament és sobre el principi de credibilitat que es basa el sistema de mitjans i també l'ofici de periodista.

Per començar, cal tenir clar que la credibilitat d'un missatge està lligada a la percepció de l'individu respecte el mitjà que l'emet, els periodistes que l'elaboren o l'empresa de comunicació que n'és responsable. L'exemple que confirma aquesta premissa és l'*Operación Palace*, ja que un programa com *Salvados* i un periodista com Jordi Évole gaudeixen d'una gran credibilitat en l'audiència per la qualitat de la resta de productes audiovisuals que havia produït i això va provocar que bona part dels espectadors que van veure el fals documental es creguessin el que explicava.

Aquesta percepció positiva de l'espectador cap al missatge que li atorga credibilitat es deu als antecedents, que són justament un dels principals criteris que permeten al públic confiar en un mitjà. És a dir, una trajectòria que inclogui molts més encerts que errades i en què els productes informatius presentats siguin de qualitat i tinguin un caràcter de servei públic. El teòric americà Neil Pottsman confirma aquesta línia de pensament i, en el seu llibre *Divertim-nos fins a morir*, afirma que "la televisió atorga una nova definició de la veritat: la credibilitat del narrador és la prova definitiva de la veritat d'una proposició".

En aquest sentit, el periodista José Manuel Burgueño defensa que el concepte de confiança "es pot entendre com una hipòtesi sobre la conducta futura de l'altre, hipòtesi que ofereix seguretat suficient per fundar-hi una activitat pràctica. Per això, confiar en alguna cosa o en algú suposa en alguna mesura poder preveure amb certes garanties un comportament aliè d'acord a unes pautes prèviament conegudes, el que permet estabilitat"⁷.

Burgueño assegura que, avui en dia, no hi ha cap mitjà que garanteixi *per se* la credibilitat i, per tant, no se'ls ha de concedir una confiança cega. En canvi, sí que poden aconseguir nivells elevats de credibilitat una marca, una capçalera o, fins i tot, un periodista. El motiu d'aquesta possibilitat més individualitzada d'aconseguir la confiança del públic és que cada periodista, mitjà o empresa pot oferir uns productes informatius que captin determinats públics i

⁷ BURGUEÑO J.M. (2010). *Cuestión de confianza. La credibilidad, el último reducto del periodismo del siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.P. 114

aconsegueixin lleialtat a través de l'orientació ideològica, que és la principal generadora de comunitat.

Per tant, Burgueño afirma que el factor clau per atorgar credibilitat al missatge és la confiança inicial dipositada en el mitjà, però que aquesta confiança de les persones que consumeixen un producte informatiu també es pot obtenir a través d'altres factors. El periodista manté que el caràcter realista de la peça, la bona construcció del relat periodístic, la presentació d'experts i de múltiples fonts que llancin versions similars però complementàries, l'encaix del producte en l'àrea d'interpretació habitual del receptor o bé un format equiparable al que s'utilitza en productes informatius del mateix gènere també et poden concedir uns nivells de credibilitat elevats. Tot i això, en el cas dels falsos documentals, la clau per obtenir confiança és que abordin un tema d'interès general que generi dubtes i que els personatges que hi participin tinguin credibilitat i donin una pàtina de versemblança a allò que només sembla una faula.

Tot i això, des de la perspectiva de l'espectador, atorgar una credibilitat sense límits als periodistes, als mitjans o a les empreses del món de la informació no és aconsellable pel mateix Burgueño. Ell manté que "el periodisme pretén fer-nos creure que per treballar amb la realitat com a matèria primera per construir el seu relat el resultat d'aquesta construcció és sempre "la veritat", mentre que quan un treball periodístic posseeix molts elements de la realitat no estem davant la presència de més veritat, sinó d'una major qualitat de relat".⁸

Contràriament a aquesta darrera valoració, el periodista Kike García destaca que en l'audiovisual no és especialment fàcil tergiversar la informació ja que sosté que és molt més senzill escriure una mentida que no pas filmar-la. Per això, García dóna un gran valor a la tasca dels impulsors de falsos documentals i, a la vegada, eximeix gran part de la culpa dels espectadors que en consumeixen, ja que considera que les mentides filmades són molt més creïbles que les escrites.

Tots els relats falsos estan elaborats a propòsit i, per tant, els falsos documentals, també. Per aquest motiu, els productes que formen part d'aquest subgènere són molt més creïbles que els fets que realment succeeixen, ja que aporten una gran quantitat de detalls i elements versemblants que li atorguen credibilitat. La versemblança és un altre dels conceptes que s'associen i amb els quals juguen els falsos documentals, ja que és un terme que significa que quelcom té aparença de realitat però està deslligat del concepte de credibilitat, ja que un producte audiovisual com els falsos documentals acostumen a ser versemblants però també falsos i ficticis i, per tant, increïbles.

⁸ BURGUEÑO J.M. (2010). *Cuestión de confianza. La credibilidad, el último reducto del periodismo del siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.P. 102

Per la seva part, Alberto N. García deixa de banda els missatges informatius i se centra en les característiques que atorguen credibilitat als falsos documentals. García defensa que un tret habitual d'aquest subgènere que s'utilitza per obtenir la confiança de l'espectador és l'aparició d'una presentació a càrrec del propi director ja que aconseguix sensació d'autoritat i autenticitat en el discurs degut que el responsable, que d'entrada compta amb la confiança dels espectadors, assumeix el seu paper i es presenta com a tal.

A més, García destaca altres característiques que necessiten els falsos documentals per obtenir credibilitat. D'una banda parla de la intertextualitat, que consisteix en inventar referències, autors i cites d'obres inexistents per atorgar detalls d'autoritat i credibilitat a l'obra falsejada i, a més, juga una labor en la "intertextualitat falsa". I de l'altra, fa referència a la legitimació de l'origen, és a dir, a la necessitat de presentar una gran quantitat de material d'arxiu que reforci la mentida, que serveix per documentar allò fals i busca una credibilitat que depèn de la capacitat d'acumular detalls que tapin sospites.

Una altra característica pròpia dels falsos documentals i de tot el gènere per guanyar credibilitat és la diversitat de fonts d'informació. Tot i que tampoc impliquen necessàriament que la informació sigui verídica, el receptor del missatge, és a dir, l'espectador que mira un fals documental, arriba a la conclusió que la coincidència de les diferents versions de les fonts implica que la informació té més possibilitats de ser certa. La producció de notícies no pot evitar recórrer a les fonts ni escapar del seu influx i, per tant, la seva centralitat és tal que permet afirmar que sense elles no hi ha periodisme

Les fonts se situen en una posició intermèdia entre l'esdeveniment i el professional del periodisme, cosa que les permet actuar com a mediadores entre les dues esferes i tenir un paper clau en la confecció i presentació de la informació. Per tant, es pot afirmar que se situen com un element fonamental en el procés periodístic de construcció social de la realitat. Les fonts utilitzades en un producte informatiu contribueixen de manera decisiva a potenciar-ne o degradar-ne la credibilitat en funció de la quantitat i la diversitat.

Una de les causes de la pèrdua de confiança en els mitjans de comunicació és que la dinàmica periodística s'ha orientat cap al predomini de les fonts oficials i governamentals en les notícies. Tot això s'ha traduït en una dependència en la producció de notícies de les fonts institucionals i en una estructura de fonts centrada en un nombre reduït d'actors.

Amb l'arribada de la revolució tecnològica i l'aparició del model conegut com a periodisme ciutadà han aparegut noves causes que han posat en dubte la credibilitat dels periodistes i mitjans de comunicació. Un exemple és l'encara escassa identificació dels autors dels continguts que apareixen en blocs o pàgines d'Internet. Els diaris moderns de qualitat es valoren, entre altres raons, per oferir al públic unes notícies elaborades, és a dir, informació que ha sigut

redactada per una firma reconeixible. En canvi, les notícies aparegudes a Internet sense un redactor identificat posen en dubte que el propi text garanteixi uns valors professionals habitualment associats al periodisme.

L'exemple més clar de la importància que dóna el món del periodisme i la societat consumidora de mitjans de comunicació a la veracitat dels fets exposats i, com a conseqüència, a la credibilitat del relat periodístic és el cas de Janet Cooke. L'any 1980, la història plena de detalls i declaracions de la periodista nord-americana del *Washington Post* sobre un nen de 8 anys dels suburbis d'una ciutat estatunidenca addicte a l'heroïna va rebre un premi Pulitzer en la categoria de reportatges, el màxim reconeixement en el món periodístic. Cooke es va veure obligada a retornar el guardó i a dimitir després que la policia de la ciutat no trobés el nen protagonista del relat i la periodista reconegués que la història era una invenció seva i que l'infant era un retrat de la situació que vivien molts altres joves de la zona.

La credibilitat del periodisme es va convertir des de l'arribada dels mitjans de masses i del periodisme modern la segona meitat del segle XIX en un dels valors essencials de la professió. L'aparició de productes mediàtics com els falsos documentals han posat en dubte el respecte dels periodistes i dels mitjans per aquest valor i l'arribada d'Internet i de les xarxes socials sembla que ha empitjorat la situació. Però més enllà de la credibilitat que aconsegueixen productes audiovisuals com els falsos documentals, la intencionalitat dels creadors de documents categoritzats dins aquest subgènere també es presenta com un altre dels condicionants que determinen l'estructura i el contingut d'aquests productes.

La intencionalitat i la falsificació informativa

Un dels factors amb els quals juguen els falsos documentals i que afecten els conceptes que acabo de comentar com la credibilitat i la diferència entre ficció i no ficció és la intencionalitat dels creadors dels productes audiovisuals d'aquest subgènere. Però per entendre la unió entre dues idees inicialment sense connexió com són els falsos documentals i la intencionalitat cal centrar-nos en un altre concepte com la falsificació informativa.

Aquesta deformació volguda de la realitat a mans de periodistes i mitjans és un dels objectius que intenten denunciar la majoria de falsos documentals i, a la vegada, és un instrument que utilitzen per elaborar els productes audiovisuals. La definició d'intencionalitat sosté que tots els fets de consciència posseeixen una direcció o orientació vers un objecte. Per tant, es pot assegurar que la intenció dels creadors de falsos documentals és la denúncia de la deformació informativa.

Per comprendre el concepte d'intencionalitat, un exemple que s'hi ajusta perfectament és l'obra creativa de l'assagista, crític i fotògraf Joan Fontcuberta, que representa una altra mostra similar a la dels falsos documentals de la recerca de la denúncia social a través de la falsificació i l'engany informatiu. És considerat un artista que explota la paradoxa ja que capgira el paradigma de la fotografia com a reproductora de realitat i busca demostrar que la veritat és tan sols una construcció social ja que considera que la fotografia també pot il·lustrar allò inexistent.

Fontcuberta assegura que la societat accepta la fotografia com un fidel testimoni de la realitat, concedint-li més credibilitat que al propi fotògraf i, per això, intenta trencar aquesta ingenuïtat preestablerta socialment. El fotògraf pensa que la gent vol i necessita creure i, per això, les seves exposicions posen a prova la fe del públic per mitjà de crear una ficció basada en una mescla entre elements verídics i falsos. Fontcuberta no intenta enganyar sinó proporcionar instruments per evitar l'engany, voluntat que el converteix en exemple de l'anomenada post-fotografia. El guardonat fotògraf català segueix la línia de la cèlebre frase del físic Jorge Wagensberg que afirmava "només pots tenir fe en el dubte".

La intenció de Fontcuberta també rau en la voluntat que les persones observin la realitat amb una mirada més crítica i deixi de creure tot el que veu o li expliquen, vol crear confusió en l'observador, un dubte que en els casos dels falsos documentals es traslladaria a l'espectador. Intenta posar de manifest que a dia d'avui els comunicadors disposen de moltes eines per manipular la realitat, sobretot en la transformació d'imatges, i empènyer la societat a només creure en el dubte. Vol deixar constància que si ell pot crear multitud de ficcions creïbles amb pocs mitjans, les grans agències tenen capacitat per generar ficcions versemblants molt més transcendents.

Per tant, la intencionalitat de Fontcuberta de convertir la fotografia en una eina de creació i de col·laborar a crear una visió crítica dins la societat respecte a les imatges que mira no seria possible sense l'ús de la falsificació informativa. Però a la vegada, el fotògraf vol alertar de les facilitats que disposen periodistes i mitjans per manipular la imatge per crear una versió de la realitat que no percebria la societat si el relat informatiu fos verídic.

Precisament, José Manuel Burgueño avisa que les millors manipulacions solen ser les que teixeixen retalls de diferents veritats de tal forma que el missatge que transmet el producte sigui una cosa ben diferent de la realitat. Tot i això, com ja he comentat abans, el filòsof Lluís Muntada planteja una altra de les formes de manipulació de la realitat, que es basa en oferir només una part de la realitat i donar-la com a representativa del conjunt de la realitat.

Tot i això, Burgueño planteja una altra manera més subtil de manipular esdeveniments a partir d'utilitzar la veritat és la denominada *post hoc*, també

anomenada fal·làcia de correlació coincident o causalitat falsa⁹. Aquesta forma de deformar la informació es fonamenta en la idea que *després de* representa a *causa de*, és a dir, de la idea que col·locar un fet després d'un altre en el relat audiovisual implica que aquest fet sorgeix com a conseqüència de l'altre succés. En aquest sentit, Burgueño recorda que la manipulació *post hoc*, per tant, l'ordre en què es posicionen els fets en un relat és una de les armes més conegudes de manipulació passiva del periodisme.

Una vegada presentats els conceptes sobre els quals ha reflexionat i que ha aprofundit aquest apartat, cal analitzar com els han utilitzat els falsos documentals i ho faré a través de la selecció de vuit productes diferents d'aquest subgènere per tal d'intentar obtenir una visió conjunta i transversal de com juguen amb els diferents conceptes i com els han influenciat a l'hora de transformar un producte de no ficció, basat en fets reals i informatiu com un documental en una invenció que té la voluntat de denunciar l'engany al qual els mitjans sotmeten a la societat o bé com una eina narrativa.

⁹ Burgueño pg. 103

METODOLOGIA

Hipòtesi

Els falsos documentals es defineixen com un subgènere del documental inicialment amb format informatiu que s'han acostumat a elaborar amb la intenció col·laborar a la desmitificació de la credibilitat dels mitjans de comunicació, que fins a les darreres dècades era percebuda pel públic com a gairebé indiscutible. Aquesta pèrdua de la ingenuïtat de l'espectador a l'hora de consumir productes fruit del treball dels *mass media* ha contribuït a aprofundir en una crisi de confiança que pateixen els mitjans des de l'arribada de la darrera revolució tecnològica, una època de canvi que ha trencat els esquemes tradicionals de producció i consum de la informació i ha eliminat la unidireccionalitat del flux informatiu fins a permetre grans nivells d'horitzontalitat a l'hora d'arribar a les fonts, sobretot gràcies a l'aparició de les xarxes socials.

Plantejament de possibles respostes

La hipòtesi de l'estudi, que afirma que els falsos documentals són un producte mediàtic creat amb la intenció de convertir-se en un dels factors rellevants que pretenen aprofundir en la pèrdua de credibilitat dels mitjans de comunicació, es fonamenta en la idea que els periodistes impulsors d'aquest tipus de productes audiovisuals tenen la intenció de denunciar les deformacions informatives que pateixen molts productes audiovisuals informatius i volen alertar de les males praxis que duen a terme professionals del sector i mitjans de comunicació.

Pel que fa a la referència al canvi negatiu en la percepció dels espectadors respecte a la credibilitat dels mitjans, la idea es basa en la pèrdua de confiança que ha manifestat el públic consumidor de notícies respecte les informacions que ofereixen els *mass media*. I en l'aspecte d'assegurar que aquests factors que acabo de mencionar són conseqüència d'una revolució tecnològica que ha canviat les formes de producció i consum de la informació, l'afirmació s'inspira en la seguretat que la societat occidental accepta que l'arribada d'Internet i l'aparició de les xarxes socials, a més de molts altres avenços tècnics, suposen una nova revolució tecnològica que trenca el model mediàtic establert i consolidat de manera indiscutible fins fa pocs anys.

En darrera instància, la tendència comentada en la hipòtesi referent a l'eliminació de la unidireccionalitat del flux informatiu i la conversió en una xarxa horitzontal, cal recordar que l'aparició del denominat periodisme ciutadà, que permet a qualsevol persona oferir una informació que arribi arreu del món, canvia el model establert i reafirma el trencament d'un corrent informatiu en què només es podia comunicar des d'un mitjà cap a l'audiència.

Objecte d'estudi

L'objecte d'estudi del treball se centrarà en els falsos documentals, un tipus de produccions audiovisuals que en la literatura nascuda al seu voltant també s'ha definit amb termes com "mofumental", en castellà, i *fake documentary*, *hoax* i *mockumentary* en anglès. Aquesta última forma ha esdevingut la denominació més estesa en l'àmbit anglosaxó i consisteix en una contracció dels termes *mock*, que significa caricatura o burla, i *documentary*, que vol dir documental. La intenció que fomenta la creació d'aquest treball és la d'elaborar un reportatge referent a aquest tipus de productes mediàtics a través de l'anàlisi de diferents casos concrets i també observar com els falsos documentals contribueixen a transformar, desacreditar i desmitificar la credibilitat atorgada a priori pel públic consumidor als propis mitjans de comunicació i a les peces informatives que elaboren i ofereixen.

Podríem definir els falsos documentals com una pel·lícula que aparenta ser un documental però que en realitat es tracta d'una història fictícia adornada amb les convencions i recursos habituals del cinema documental. Una història que camufla relats de ficció en discursos aparentment factuais com els que inclouen els documentals tradicionals. Es tracta d'un subgènere audiovisual que es mou sobretot entre el cinema i la televisió per tal de qüestionar el relat informatiu que exposa les bases i els esdeveniments més típics de la nostra realitat i la seva finalitat és realitzar un exercici d'anàlisi que reпти l'espectador.

El format del fals documental va néixer a principis de segle XX però es va començar a explotar de manera transversal a partir de la dècada dels 80 i, per tant, actualment ja no és tan innovador i transgressor com uns anys enrere, sinó que ja es pot considerar un gènere de llarga tradició, utilitzat per prestigiosos directors de cinema i televisió. L'antecedent que es presenta com el primer fals documental de la història és *Tota la veritat sobre el Pol Nord*, una breu pel·lícula elaborada el 1912 pel metge i explorador estatunidenc Frederick Cook que explicava el seu viatge a l'Àrtic abans que ningú altre l'hagués trepitjat, però la peça tenia un format clarament fictici que permetia als espectadors percebre que el muntatge era fals.

Tot i això, tant la voluntat crítica com els formats audiovisuals dels falsos documentals han evolucionat i s'han transformat de manera transcendent des de la creació de *Tota la veritat sobre el Pol Nord*. A dia d'avui, podem definir-los com uns productes mediàtics que tenen la voluntat de generar debat en l'opinió pública i qüestionar la realitat dispersa que dibuixen els mitjans de comunicació en funció de la seva ideologia. Així mateix, en alguns casos de la història més recent d'aquest subgènere també s'ha optat per parodiar la realitat per tal d'aconseguir que l'espectador es replantegi si és verídica allò que inicialment havia assumit com a vertader i per intentar ajudar-lo a crear una mirada crítica davant els productes informatius que consumeix.

D'altra banda, podríem considerar que els falsos documentals són un procés paradoxal, ja que aspiren a l'auto-dissolució i també pretenen calibrar la veritat comunicativa a través d'una mentida, com és el relat fictici amb format de relat factici. Per això, la gràcia d'un fals documental rau en saber amagar la falsedat de la informació mentre es lliuren a l'espectador les claus de la falsificació. Motius com aquest provoquen que la major part dels productes d'aquest subgènere que es presenten com a relats informatius revelen i avisen, en alguns casos prèviament i en d'altres a posteriori, que les tesis exposades durant el documental són voluntàriament i intencionadament falses.

La intenció dels falsos documentals se centra en exposar el mal funcionament dels mitjans de comunicació i alertar de les informacions defectuoses o directament falses que hi apareixen, però les denúncies es duen a terme amb un format diferent com són uns documents volgutament falsejats. És una operació arriscada ja que els instruments de denúncia, els propis falsos documentals, apliquen la mateixa lògica en l'estructura i en les formes del relat periodístic que els objectes comunicatius que denuncien.

Es podria considerar que un fals documental es tracta pròpiament d'una peça de comunicació d'entreteniment, però amb valors del més pur periodisme de denúncia. El director de cinema David Trueba defensa que precisament els falsos documentals, com també passa, per exemple, en el cas dels acudits, són gèneres que es caracteritzen per no tenir límits i, per tant, qui els exigeix que tinguin límits perverteix la seva funció i es converteix en un censor.

Segons l'expert en comunicació audiovisual Alberto N. García, el fals documental és un gènere bastant codificat i, en el fons, també es tracta d'un exercici retòric i lúdic. Per tant, si es vol mantenir la credibilitat de l'espectador, és necessari abordar temes que contenguin aspectes foscos, desconeguts o inaccessibles. Per aquest motiu, García assegura que un format de les característiques dels falsos documentals "es mou com peix a l'aigua en episodis històrics proclius a la conspiració, precisament perquè busca emplenar aquests buits que falten en el relat". Tot i que, segons la crítica de televisió Mònica Planas, un dels riscos dels productes audiovisuals amb aquestes característiques és que poden restar transcendència al focus d'investigació d'aquests episodis històrics.

A més, la intenció d'aquestes peces falses també se centra en donar visibilitat als problemes centrals de la comunicació en aquesta nova era endegada des de la darrera revolució tecnològica que ha trencat els esquemes consolidats de producció i consum mediàtics. Una de les qüestions de l'àmbit comunicatiu que vol posar de manifest és la posició dels *mass media* respecte als conceptes de ficció, veritat, virtualitat, realitat i un altre aspecte al qual també fa referència és la deontologia en el periodisme.

El redactor del mitjà satíric *El Mundo Today* Kike García contradiu algunes de les tesis anteriors i remarca que el fals documental s'ha de concebre com una forma de posada en escena perquè l'espectador emfatitzi amb relats ficticis o bé com una manera peculiar de subministrar informació. García compara aquest subgènere amb altres opcions narratives com el flashback i la veu en off i assegura que es tracta d'una opció retòrica que no determina el contingut de l'obra, sinó que s'adapta a diferents gèneres i en el cas del fals documental sobretot funciona amb la comèdia.

La filòloga Aurora Maquinay comparteix aquesta creença i sosté que no són més que un recurs creatiu, un joc audiovisual que demostra la capacitat dels mitjans audiovisuals per distorsionar la realitat. A la vegada, Maquinay defensa que un fals documental és un exercici que pretén posar-nos en guàrdia, mostrar-nos com n'és de fàcil transmetre missatges maquillats o falsos sota una aparença real.

Així és que, quan mirem qualsevol programa de no ficció, la filòloga recomana que obrim bé els ulls i descobrim quina part de la realitat se'ns oculta, quins punts de vista se'ns mostren i quins d'altres no hi apareixen mai, quines imatges es seleccionen i quines no. La presentadora Alicia Gómez Montano va un pas més enllà i manté que un fals documental no es pot veure com a periodisme, sinó com una tècnica periodística per crear una ficció, és a dir, una manera diferent de fer televisió, experimentar i sorprendre l'espectador.

En canvi, la investigadora i directora de la London Film School, Jane Roscoe, juntament amb el professor expert en falsos documentals Craig Hight, es neguen a pensar que el fals documental es limiti a ser un recurs narratiu i per això els dos experts plantegen tres vies per les quals els falsos documentals pretenen alterar els documentals clàssics com són la paròdia, la crítica i la desconstrucció.

La paròdia consisteix en l'apropiació de temes i estils propis de certs tipus de documentals com per exemple els *rockumentarys*, uns programes que narren les gires de les bandes de rock. Pel que fa a la crítica, els productors de falsos documentals opten per explotar les possibilitats satíriques del format. I finalment, la desconstrucció és la que se centra més en la denúncia social i es fonamenta en l'apropiació dels codis del documental per utilitzar-los en contra seva i criticar-los tant a nivell formal com de contingut. És a dir, es pretén que el fals documental permeti a l'audiència reflexionar sobre el propi documental en què es basa l'obra.

Aquest procés de desmitificació informativa amb voluntat didàctica i correctora dels defectes de la informació, que segons Roscoe i Hight s'aconsegueix per mitjà de la paròdia, la crítica i la desconstrucció, ens planteja múltiples interrogants. Per començar, per què el públic creu que és verídic el producte que està consumint, en la majoria de casos a través de documents

audiovisuals, si el que hi apareix resulta increïble o fins i tot científicament improbable? I en funció de cada cas, com descobreix l'audiència quina part del relat que es presenta en el documental és verídica i quina és volgudament fictícia? I per acabar, resoldre llacunes històriques com l'arribada de l'home a la lluna o el cop d'estat espanyol del 23-F del 1981 per la via de la ficció no contribueix també a la desmemòria de la societat?

Tot i això, els dubtes nascuts del model plantejat per Roscoe i Hight i de les diferents postures dels teòrics dels documentals no s'acaben aquí i d'aquestes primeres preguntes que he enumerat també neixen altres qüestions. Un exemple és la justificació de per què és una tasca tan difícil per l'espectador diferenciar la veritat de la ficció en un producte mediàtic de caràcter teòricament informatiu. I, fins i tot, plantejar-se si existeixen i, en cas afirmatiu, quins són els límits del que el públic pot arribar a creure que existeix si una imatge apareix als mitjans de comunicació? Però sobretot, la pregunta més important de totes: pot una mentida explicar una veritat?

Per aconseguir contestar aquests interrogants primer cal ser conscients que els periodistes i, per tant, els productors de falsos documentals, tendeixen a considerar-se intermediaris entre la realitat i els espectadors. En aquest sentit, el crític i periodista Guzmán Urrero assegura que el món és massa fragmentari i múltiple i per això els professionals de la comunicació són els encarregats de fer-lo manejable i comprensible a través d'imatges impactants. Per aquest motiu, Urrero explica que socialment s'ha establert un pacte entre el comunicador i el televident en què s'accepta un món virtual distorsionat per mitjà de l'engany. El periodista assegura que en la televisió tot està intencionadament organitzat per mostrar fins a quins límits estem disposats a acceptar que quelcom pot existir.

Però totes aquestes qüestions que es plantejaren i s'intentaran respondre durant l'estudi demostren que desmitificar a través de mistificar engega un procés en què la desinformació que neix de cada fals documental pretén convertir-se en informació, és a dir, transformar-se en un instrument per generar debat. Per entendre la voluntat de desmitificar cal conèixer l'origen de la mistificació, que es remunta al naixement del cinema. El precedent més clar és el reportatge que va inventar Georges Méliés en plena Guerra de Cuba, l'any 1898, anomenat *Explosion du cuirassé Le Maine*, en què el que semblava una imatge real del vaixell Maine en realitat era una maqueta.

Tot i el desafortunat precedent, cal destacar que aquesta desmitificació a través de la mistificació és un procés amb potencial autoreflexiu, ja que intenta deliberar sobre els propis errors i problemes de la comunicació en general i dels *mass media* en particular. A més, també medita sobre els límits de la representació, la credibilitat de la imatge i el seu propi caràcter manipulable en

un context tècnic i tecnològic en què les modificacions són cada vegada més accessibles i simples d'utilitzar, tant en l'àmbit professional com en l'amateur.

L'escriptor i expert en comunicació Lluís Muntada assegura que aquestes facilitats tècniques a l'hora de manipular la imatge fomenten l'anomenada falsificació informativa, que es duu a terme en molts mitjans de comunicació. El concepte de falsificació consisteix en amagar deliberadament una part de la informació i, per tant, oferir una peça que només parla sobre un àmbit de la realitat, no del seu conjunt. Muntada lamenta que la falsificació informativa és una tendència molt estesa arreu del món però assegura que encara és més recurrent a l'estat espanyol, degut als mitjans que manipulen dades i fins i tot declaracions per afavorir la tendència ideològica que segueixen. El periodista Alberto N. García recolza aquesta idea i recorda que la televisió és un discurs construït i que manipular les imatges que construeixen i formen aquest discurs és relativament fàcil.

Per tant, l'existència de la falsificació informativa deliberada és una de les causes per les quals podem assegurar que la creació dels falsos documentals fomenta el denominat bucle paradoxal, és a dir, es presenta una informació deliberadament falsejada amb el propòsit de denunciar i revocar un engany informatiu massiu que pateix la societat consumidora de *mass media*. Aquesta intenció paradoxal confronta l'espectador, en concret, i la societat, en general, amb els límits extrems del poder de la deformació comunicativa. Unes fronteres que s'han vist afectades per la concentració de la propietat dels mitjans informatius en poques companyies, cosa que ha facilitat la tergiversació i deformació del relat mediàtic.

A més, els falsos documentals juguen amb el concepte d'autenticitat i amb la il·lusió del públic de ser testimonis de la realitat quan, com ja he mencionat anteriorment citant Kike García, alguns experts consideren que el propi format documental només representa un mètode de posada en escena i un suport que utilitzen els periodistes per estructurar el relat de la peça. En diferents exemples de falsos documentals, com recentment en el cas de l'*Operación Palace* produïda per La Sexta sota el lideratge de Jordi Évole, s'ha pogut constatar com l'audiència es mostra ingènua i crèdula després de veure un fals documental i també s'ha ressaltat com el relat mediàtic fomenta l'autoengany fins al punt que l'audiència no pren consciència que el producte consumit era volgutament fals.

La presidenta del Consell Audiovisual d'Andalusia, Emelina Fernández, defensa que un programa com el produït per Jordi Évole "ha remogut records i realitats" i, per això compleix una de les funcions dels falsos documentals com és la de ser un toc d'atenció que alerti de la vulnerabilitat de la societat davant dels mitjans de comunicació i de la seva capacitat de manipular. El director de cinema català Josep Maria Flotats comparteix aquesta teoria i manté que falsos

documentals són "la demostració perfecta de com ens manipulen diàriament". A més, Flotats no es planteja el dilema ètic sobre si esdeveniments de la importància del 23-F han d'estar fora del debat mediàtic ja que sosté que precisament a través de la deliberació sobre "un succés tan vital per a la història d'un país com s'estimula la reflexió i el debat" i defensa que un documental sobre un tema menor no tindria el mateix valor.

La crisi de confiança dels mitjans

Per comprendre el pes i la influència que han adquirit els falsos documentals en la desmitificació de la credibilitat dels mitjans de comunicació informatius és necessari entendre que aquest tipus de producte audiovisual tan sols és una de les causes que han contribuït a la pèrdua de confiança del públic en els *mass media*. El dany a la credibilitat dels mitjans s'integra en un context de revolució tecnològica que ha transformat la percepció que tenia la societat de les persones encarregades d'obtenir i jerarquitzar la informació pel públic però també dels mitjans que emeten els productes informatius.

La reducció de la qualitat informativa de les peces produïdes pels mitjans ha influït de forma directa en la confiança del públic i s'ha convertit en un dels motius principals que justifiquen la creació de falsos documentals. Aquesta pèrdua de qualitat es deu als errors, enganys i precipitacions dels periodistes però també a la manipulació de les notícies, els enfocaments interessats i les deficiències en la cobertura de l'actualitat. La professora de comunicació audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona Patrícia Lázaro sosté que la manca de confiança neix a conseqüència de la falta d'independència dels mitjans, especialment dels informatius.

Els periodistes John Nichols i Robert McChesney, en el seu llibre *The death and life of American journalism: The media revolution that wil begin the world again*, asseguren que la principal causa de la crisi de confiança és la relaxació de la qualitat periodística, motivada per la concentració empresarial en la propietat dels mitjans que porta a la creació de conglomerats que només intenten abaratir costos per obtenir beneficis superiors.

La credibilitat de periodistes i mitjans de comunicació ha arribat a nivells molt baixos en els darrers anys i el públic recela d'una part dels missatges informatius que produeixen uns i altres, sobretot de les d'informacions relacionades amb la premsa del cor, però també amb la política. Tot i això, el sector més afectat per aquesta tendència és la premsa, mentre que l'àmbit audiovisual format per la televisió i la ràdio, que és on es produeixen els falsos documentals, manté uns nivells de credibilitat bastant estables.

Tornant a les idees del ja citat Lluís Muntada, cal atribuir la crisi de confiança cap als mitjans a l'excés d'informació que no permet als consumidors jerarquitzar què és allò més important o quina informació els interessa, cosa que provoca que els mitjans puguin arribar a utilitzar fonts declaradament falses sense que el públic se'n doni compte. Una frase que complementa la posició de Muntada i defineix la creença que aquesta sobreinformació mediàtica és la causa principal de la crisi de confiança és una sentència feta molts anys enrere per l'escriptor britànic Adolf Huxley. "En un futur, la informació no serà untada a pinzellades sinó que s'ofegarà en un mar d'irrellevància", va assegurar Huxley.

En el llibre *La calidad periodística*, diversos periodistes i experts en comunicació reforcen les tesis de Muntada i Huxley ja que el creixement exponencial de la quantitat d'informació tendeix a empobrir la qualitat periodística. Argumenten que la saturació d'informació no contextualitzada i sense un marc interpretatiu suficient provoca un efecte de desinformació ja que podem descobrir i conèixer esdeveniments de llocs molt llunyans però no disposem de les referències interpretatives que permeten construir un relat social coherent. A més, afirmen que ens trobem davant d'una paradoxa causada pel contrast entre que la societat cada vegada valori més la informació de qualitat basada en la veracitat i la interpretació i, en canvi, els mitjans tradicionals tendeixen a no adaptar-se a aquest nou model.

Deixant de banda la importància de la pèrdua de qualitat periodística i de la sobreinformació en la crisi de confiança, la revolució tecnològica, fomentada amb l'arribada de les noves formes de comunicar sorgides d'eines interactives de l'era digital com poden ser les xarxes socials, va incrementar la capacitat de produir continguts d'aquelles persones que habitualment eren únicament receptores de missatges mediatitzats.

Els canvis tècnics es presenten com uns altres motius de la crisi ja que també van transformar la concepció del que entenem com a periodisme perquè actualment tothom disposa de la capacitat de comunicar informacions a gran quantitats de persones amb una rapidesa sorprenent. La irrupció de l'espai cibernètic com a nova forma de comunicació ha esdevingut una gran revolució mundial ja que ha permès que aquells que viuen uns fets en primera persona tinguin la capacitat de transmetre'ls a la resta de la població mundial, donant forma a l'anomenat periodisme ciutadà i debilitant el monopoli que posseïen els periodistes respecte a les fonts d'informació.

El periodisme ciutadà trenca la concepció social que establia el propi ciutadà com a font d'informació, els anomenats testimonis, ja que el públic assoleix un estatus de productor o col·laborador en l'elaboració de la informació. A més, l'aparició de moviments socials espontanis com les anomenades primaveres àrabs van mostrar el poder i la capacitat del nou entorn comunicatiu digital gràcies a la seva llibertat davant els poders institucionals i econòmics.

Però també cal entendre que a les crisis tecnològica i de confiança que han viscut els mitjans de comunicació durant la darrera dècada cal sumar-n'hi una tercera, l'econòmica, que empeny el periodisme cap a una triple crisi sense precedents. Segons el periodista José Manuel Burgueño en el seu llibre *Cuestión de confianza*, els mitjans no havien patit un ocàs tan profund com el que viu actualment el model tradicional de periodisme informatiu i comercial de masses des de la segona meitat del segle XIX, en què es va produir una transició que va preferir aquest nou model massiu abans que la premsa política d'opinió vuitcentista de tradició europea.

Aquest desconcert està portant els mitjans tradicionals a replantejar-se no tan sols els formats, sinó també l'estructura de les empreses i de la redacció i la manera de fer dels professionals. A més, la brusca caiguda dels ingressos per publicitat per culpa de la pèrdua de beneficis de les empreses que acostumaven a posar anuncis va impactar de manera directa en la indústria mediàtica. L'afectació de la principal font d'ingressos de la qual disposaven els mitjans va provocar que alguns es veiessin obligats a tancar o que els propietaris els venguessin a grans conglomerats mediàtics, conduint els *mass media* a la concentració i a la pèrdua de diferències ideològiques.

Però, oposant-se a la idea que la triple crisi econòmica, tecnològica i de confiança pugui indicar i acabar provocant la fi del periodisme i dels mitjans, periodistes com Enric Marín, Pablo Santcovsky i Ángel Crespo aposten perquè aquest canvi de paradigma suposi una crisi de creixement del periodisme modern. És a dir, confien que en el futur aquesta època de canvis es consideri una canvi global que succeeixi les dues grans transformacions prèvies de la cultura periodística moderna com van ser les provocades, d'una banda, pels efectes socials de la industrialització i l'aparició de les agències de notícies al segle XIX, i de l'altra, la irrupció dels mitjans audiovisuals com el cinema, la ràdio i la televisió al segle XX.

Història dels falsos documentals

Però per comprendre la intenció i la influència del fals documental en la desmitificació informativa dels mitjans de comunicació, més enllà de la crisi de confiança generalitzada que viuen els mitjans de comunicació, també és necessari entendre l'evolució històrica que ha viscut aquest subgènere audiovisual des del seu naixement a principis de segle XX.

Per començar, cal recordar que el fals documental va aparèixer amb la creació del ja mencionat *Tota la veritat sobre el Pol Nord*, però el subgènere es va popularitzar i donar a conèixer internacionalment amb l'aparició de la famosa *Guerra dels mons*, una producció radiofònica d'Orson Welles presentada el 30 d'octubre de 1938. La presentació d'un reportatge adaptat d'una novel·la de ciència ficció d'Herbert G. Wells, amb el mateix títol, que anunciava una invasió alienígena a la Terra, va sembrar el caos en la societat nord-americana que es va creure la informació, convertint-se en el referent en què es van emmirallar des de llavors els productors de falsos documentals.

L'aparició a partir de mitjans del segle XX de productes audiovisuals com els dos que acabo de mencionar es deu a la pèrdua de confiança tant de professionals de la comunicació com de la pròpia societat cap al documental clàssic. Aquesta tendència va néixer a conseqüència de la poca referencialitat dels documentals d'autor, un tipus de producte creat per cineastes que feien prevaldre els aspectes estètics en les seves creacions audiovisuals factuais. Però les justificacions que empenyen els periodistes a crear productes d'aquest estil han evolucionat molt, com també el format en què es presenten.

Un estudi que permet descobrir els canvis que han protagonitzat els falsos documentals durant la seva història, que ja s'allarga durant més d'un segle, és l'assaig que van publicar el 2001 els experts Jane Roscoe i Craig Hight, anomenat *Faking it. Mock documentary and the subversió of factuality*. Es tracta d'un intent de classificació de totes les pel·lícules que conformen el que, segons ells, és un nou gènere cinematogràfic i es va convertir en el primer anàlisi detallat i profund del fals documental. A més, a nivell internacional, segueix sent una publicació teòrica clau en aquest nou camp teòric.

La història dels falsos documentals engloba productes audiovisuals molt diferenciats i amb intencions que no tenen res a veure i que es mouen des de la denúncia social fins a la paròdia. Des d'un reportatge aparegut en un informatiu de la BBC sobre la fictícia bona collita anual d'espaguetis al sud de Suïssa anomenat *Swiss Spaghetti Harvest* fins a un documental nord-americà sobre la vida del famós robot R2-D2 de la saga Star Wars.

En aquest estudi he seleccionat un conjunt de falsos documentals que considero que són representatius de les diferents corrents que han seguit els creadors d'aquest tipus de productes audiovisuals i que, a la vegada,

exerceixen com a referents per altres documents similars del seu àmbit. *Tota la veritat sobre el Pol Nord* i la *Guerra dels mons* són els primers antecedents que van aparèixer d'aquest subgènere mentre que l'*Operació Lluna* és considerat un dels falsos documentals de referència, ja que es troba entre els més treballats i és un dels que presenta més característiques formals i estructurals compartides amb els documentals de no ficció.

D'altra banda, he escollit films, que es poden considerar *mockumentaries*, que utilitzen els falsos documentals com a recurs narratiu o com a instrument que els aporta majors facilitats a l'hora d'explicar una història que pot ser volgutament fictícia. He optat per *This is Spinal Tap*, *Borat* i *Rec* perquè representen tres usos diferents del format ja que s'encaminen cap a gèneres distingits com la sàtira, la paròdia i el terror. A més, són productes que es contraposen ja que el primer, que també actua com a antecedent d'aquest tipus de films diferenciats dels falsos documentals, es presenta com una crítica a través de la paròdia dels *rockumentaries* que triomfaven als anys 80. Mentrestant, les altres dues són obres amb una part clarament fictícia però que formen part de gèneres tan diferents com la comèdia i l'horror.

També he volgut analitzar mostres representatives de l'àmbit espanyol i català com són *Operación Palace* i *Camaleó*, respectivament, ja que considero els falsos documentals s'emmirallen en el sistema de mitjans i la cultura mediàtica de cada territori i s'elaboren en funció de les necessitats informatives i hàbits de consum de cada societat. Per aquests motius, he optat per dues obres d'etapes diferents, la primera del 1991 i la segona del 2014, que van generar molta controvèrsia i divisió d'opinions al seu entorn quan es van presentar.

Però deixant de banda tots aquests referents del subgènere, un altre clar exemple que no s'analitzarà en l'estudi sobre com s'ha transformat l'ús dels falsos documentals en els mitjans de comunicació però que és molt representatiu és la sèrie televisiva *The Office*, un *remake* nord-americà d'una comèdia britànica rodada amb el format d'aquest subgènere audiovisual i que ha triomfat arreu del món.

En els últims temps, altres produccions com *Borat* o *Parks and Recreation* han agafat el relleu de *The Office* argumentant que les entrevistes personals als personatges els donava més profunditat i destacant les facilitats creatives que proporciona el subgènere. Tots aquests darrers productes audiovisuals han concebut el fals documental com un instrument de posada en escena i s'han convertit en productes que també han gaudit de gran repercussió internacional seguint el format de fals documental.

INVESTIGACIÓ DE CAMP

Com ja he exposat anteriorment, la selecció de vuit falsos documentals concrets de característiques molt variades entre les diferents creacions escollides respon a la voluntat de presentar una representació real d'aquest subgènere i també a exposar la diversitat de camps creatius que neixen d'un subgènere audiovisual com aquest.

També volia explicar i mostrar les diferències dins el mateix camp dels falsos documentals i, agafant-me a la idea del filòsof i expert en comunicació Lluís Muntada, he volgut dividir els dos estils diferencials d'aquest subgènere entre els falsos documentals i els *mockumentaries*.

Aquestes dues denominacions distingides que originalment tenen una relació de sinònims totals i, per tant, un significat similar si no igual, es fonamenten sobretot en la voluntat del productor del documental fictici. Si bé d'una banda trobem els que contenen una intencionalitat informativa, de l'altra veiem com únicament compten amb una intencionalitat de divertir l'audiència. Malgrat aquestes distincions, tots els productes que pertanyen al subgènere en general, incloent les dues terminologies, del fals documental han d'incorporar una voluntat d'entretenir a l'espectador, encara que sigui amb dues voluntats diferenciades com les que acabo de mencionar.

És a dir, si un muntatge d'aquest tipus té intenció de ser un element informatiu, amb la determinació de servir com a denúncia social d'un esdeveniment dubtós i que vol servir com a crítica d'un producte o d'un estil de productes ja existents podria afirmar que es tracta del que anomenaré fals documental.

En canvi, si una producció audiovisual utilitza el format d'aquest subgènere com a instrument narratiu o de representació ja que el considera interessant i útil a l'hora de millorar o de simplificar el seu relat, el denominaré *mockumentary*. Per tant, cal exposar que aquest segon tipus representa els muntatges amb carència de voluntat de denúncia social, sense intenció informativa ni de posar de manifest les manipulacions i deformacions que duen a terme els mitjans i sense contenir una majoria d'elements verídics.

D'aquesta manera, el que jo descriu com a falsos documentals inclouen la majoria de característiques narratives, estructurals i formals pròpies del gènere com les que he exposat anteriorment en les definicions incloses en el marc teòric: ús de documents i imatges d'arxiu, inclusió de testimonis fiables i experts, aparició d'una o diverses veus en off, l'anunci previ o a posteriori que el producte emès és fals, inclusió d'elements d'intertextualitat i moltes altres.

D'altra banda, els *mockumentaries* se centren més en la imitació d'elements estilístics propis del gènere documental, la descripció en profunditat dels personatges i ambients que poden ser reals o no que apareixen en el film i

recullen les altres característiques que els són eficaces per tal de construir el relat fictici de la millor manera possible.

Tot i això, cal destacar que cap dels documentals treballats disposa de totes les característiques o de tots els elements propis de la seva pròpia denominació i, per tant, encara que se situïn en un terme intermedi els classificaré en una categoria o en l'altra ja que així puc simplificar i fer més comprensible tot el relat referent a la presentació de la recerca realitzada.

En conclusió, a continuació analitzaré individualment vuit produccions audiovisuals diferents però les dividiré en cinc que pertanyen als falsos documentals, incloent des de *Tota la veritat sobre el Pol Nord*, l'antecedent més antic del subgènere, fins a l'*Operación Palace*, el més recent. D'altra banda, també examinaré tres referents del que jo anomeno *mockumentaries*, dels quals cadascun forma part d'un gènere cinematogràfic diferent.

FALSOS DOCUMENTALS

Tota la veritat sobre el Pol Nord

The truth about de North Pole és la producció audiovisual que fins a dia d'avui es considera el primer fals documental de la història. L'obra, d'un quart d'hora de durada, va ser elaborada per Frederick Cook, un metge que el 1912 va publicar una pel·lícula en què assegurava i intentava demostrar que havia estat al Pol Nord el 1891, un any abans que ho fes Robert Peary, un explorador nord-americà que es considera el primer home que va trepitjar de manera conscient el continent àrtic.

El curtmetratge intentava provar a la societat en general, però sobretot a la comunitat científica que era l'encarregada de validar aquests descobriments, que Cook havia filmat la seva estada al Pol Nord i en alguns moments mostrava l'explorador nord-americà en un entorn nevad, amb diversos gossos i alguns companys d'aventures i se suposa que tot el grup està descansant en el seu campament àrtic. La pel·lícula també inclou imatges de la tornada de l'expedició àrtica i de la rebuda i la celebració de la fita aconseguida per l'explorador. Tot i això, la majoria d'escenes que hi apareixen es van gravar en espais tancats i, per tant, era impossible descobrir a quina localització pertanyen. A més, el film és mut, és a dir, sense veu dels actors ni tan sols música, i incloïa textos instructius i informatius per fer comprensibles les imatges pels espectadors.

Cal recordar que aquesta producció es va elaborar durant l'etapa inicial del cinema, en una època que es podria considerar d'experimentació. Per aquest mateix motiu, el film reuneix molt poques de les característiques que avui en dia atribuïm als falsos documentals i fins i tot als productes audiovisuals en general, ja que les dificultats tècniques d'aquella etapa s'han transformat a causa de les innovacions i han capgirat de forma absoluta la manera de rodar i dur a terme un muntatge cinematogràfic.

Més enllà de la participació d'actors professionals, que no està confirmada, i de la suposada utilització d'un guió tancat reticent als canvis que pateix la realitat, el fals documental també podríem afirmar que compta amb una voluntat de denúncia social perquè volia alertar a la societat que no era Peary el primer home en trepitjar el Pol Nord. A més, l'obra imita alguns mètodes i recursos estilístics de l'època, com per exemple la gran expressivitat i gestualitat dels personatges i la inclusió de rètols enunciatius que acompanyen el relat i el fan més comprensible pel públic.

A més, el fet que durant aquella època fos molt complicat de comprovar i validar si era verídica un esdeveniment d'aquestes característiques, i encara més difícil en una regió tan llunyana i deshabitada com el Pol Nord, va provocar que el succés i l'èxit de Robert Peary es presentés com a dubtós o fins i tot

procliu a conspiracions i això obrís la història a possibles enganys com els que va denunciar Cook en la seva pel·lícula.

Tot i que en aquells temps no existien mètodes com els actuals per desmuntar la suposada veracitat d'una filmació, els que van veure la pel·lícula es van adonar que allò era un muntatge fals. El film no aportava detalls versemblants ni tampoc elements d'intertextualitat, més aviat el contrari, com ho demostra l'exemple que els exploradors no mostraven símptomes d'esgotament ni de cansament i els seus rostres no estaven cremats pel sol i els vents polars. En realitat, el film s'havia rodat en una serra nevada propera a Nova York, cosa que va permetre provar la falsedat de les imatges i també que no incloïen material d'arxiu.

Després de tants anys, ja fa més d'un segle de l'estrena d'aquesta producció, no se sap amb certesa si el de Cook va ser el primer fals documental de la història o simplement un documental fals, de ficció, ja que es desconeix la intenció de l'autor, degut que en cap moment previ ni posterior al curtmetratge s'alertava l'espectador que el document era fals. Tot i això, la majoria de teòrics del fals documental el perceben com el primer i l'antecedent que va portar que es creessin produccions audiovisuals amb aquest estil.

La guerra dels mons

The war of the worlds és el muntatge radiofònic d'Orson Welles que va terroritzar als oients de la CBS amb l'anunci que la Terra estava sent envaïda per extraterrestres. El 30 octubre 1938, coincidint amb el famós Halloween nord-americà, el presentador va estendre el pànic pels Estats Units ja que, tot i avisar que la producció era falsa, milers de radiooients terroritzats pensaven que naus marcianes estaven envaint el país i que els extraterrestres arrasaven Nova Jersey i s'expandien per tot el país sense que l'exèrcit nord-americà pogués impedir el seu avenç.

La intenció inicial de Welles no era la d'intentar crear una fals documental, sinó que es va limitar a fer una edició setmanal més de teatre a la ràdio, el cèlebre *Mercury Theater on the air*, radiant una adaptació dramatitzada de la novel·la de Herbert George Wells que porta el mateix nom: *The war of the worlds*. El resultat de la producció va provocar que alguns dels oients s'oblidessin que estaven escoltant un gènere poc habitual actualment com és l'anomenat ràdio teatre i es pensessin que era un programa especial sobre una invasió extraterrestre de la Terra per part d'un exèrcit procedent de Mar.

La producció d'Orson Welles inclou la majoria de les característiques que he mencionat anteriorment i que a dia d'avui es consideren pròpies del gènere documental i, per aquest motiu, s'ha convertit en un referent internacional per tots els falsos documentals elaborats a partir de llavors. L'obra va comptar amb un gran ressò internacional i ha servit d'exemple per discernir si un producte audiovisual es pot considerar que forma part del subgènere del fals documental o si es tracta d'un altre tipus de producte de ficció.

Per començar, cal destacar que tot i integrar-se en un programa mediàtic tradicionalment de caràcter fictici, com demostra que formi part del gènere de la ràdio teatre, el documental pren precaució perquè l'oient el percebi com a fals ja que alerta en dues ocasions del seu contingut fictici. Primer, en una pausa de la part final de l'emissió el programa recorda que es tracta de l'adaptació d'una novel·la. Posteriorment, al final del documental Orson Welles torna a explicar que el documental exposat és fals i que no és seriós i avisa que la intenció de crear un producte d'aquestes característiques rau en donar una lliçó sobre la facilitat en què els periodistes poden manipular l'audiència.

A més, la producció també incorpora múltiples detalls per ajudar a l'oient a adonar-se que el relat és fictici, com per exemple que en un espai temporal d'una hora, que és el que dura el programa, es retransmeten uns fets d'una durada molt superior, ja que s'explica que passen dies sencers, tot i que això es pot percebre a la part final del relat. En canvi, aquesta durada d'una hora del programa pertany a una altra de les característiques pròpies dels falsos documentals, el metratge d'un arxiu real, que concedeix credibilitat a l'obra.

D'altra banda, *La Guerra dels mons* incorpora molts altres elements propis dels falsos documentals per aconseguir versemblança i obtenir la credibilitat del públic. El primer exemple és la interrupció de l'emissió d'un programa musical habitual a la cadena per dur a terme un especial informatiu en què s'anuncia una notícia d'última hora que s'atribueix a l'agència de notícies estatunidenca Intercontinental Radio.

Tot i això, en el cas d'aquesta obra el que aconsegueix donar més credibilitat informativa és el format de cobertura en directe en què van introduint novetats que donen versemblança, ja que aparenta que s'ajusten als canvis que s'estan produint a la realitat. La presència inicial del reporter Carl Phillips, prèvia a la seva mort durant el programa, i el fet que informa en directe del que va succeint des dels llocs dels fets i s'encarrega de realitzar les entrevistes a testimonis i experts li dona una sensació de veracitat a la narració. A més, el periodista inclou moltes expressions d'alerta perquè vol donar a entendre que es tracta d'un procés inesperat i fins i tot increïble, cosa que el fa més plausible.

Un altre element transcendental perquè es consideri el programa com un fals documental és la multitud d'entrevistes que hi apareixen, ja que aporten una gran quantitat de punts de vista complementaris però que sostenen tesis similars. A més, compten amb les declaracions de testimonis fiables i d'àmbits tècnics i professionals diferenciats que integren des d'astrònoms com el conegut com a professor Pierson fins a les valoracions de diferents comandaments militars. La producció també inclou una roda de premsa del Secretari d'Estat alertant de la gravetat de la situació i transmetent un missatge d'unitat a la ciutadania, una font institucional d'un poder i una credibilitat indiscutible en casos d'aquestes característiques. Així mateix, l'obra complementa les opinions i hipòtesis dels diferents experts amb testimonis que presencien la invasió com és el cas d'un granger al qual suposadament li ha caigut un meteorit en un terreny situat al costat de casa seva.

El documental també incorpora elements d'intertextualitat, ja que atribueix les informacions que presenta a experts en meteorologia, observatoris espacials o comandaments militars. Fins i tot assegura que la història es fonamenta en fonts institucionals com per exemple el Departament Meteorològic del govern estatunidenc. A més, el producte radiofònic aporta una gran quantitat de detalls versemblants i fins i tot inclou la transmissió d'una batalla entre l'exèrcit nord-americà i els invasors marcians en directe creada per mitjà de les comunicacions dels militars.

Alguns altres trets característics propis del subgènere del fals documental són l'aparició de múltiples narradors, fins a tres veus conductores del relat diferents, i la connexió amb enviats especials fora de l'emissora. L'aparició d'un comunicat llegit pel vicepresident de l'empresa de comunicació que emet el

programa, la CBS, també atorga credibilitat al relat pel fet de ser percebuda com una veu d'autoritat.

A més, el fals documental intenta donar l'aparença d'estar duent a terme una funció social, d'estar informant sobre un esdeveniment transcendent per la història dels Estats Units i de la Terra en general i els talls de comunicació constants que van fent-se cada vegada més continus a mesura que avança la retransmissió també li concedeixen un aspecte de narració en directe que fa créixer la confiança de l'oient en què allò exposat sigui verídica.

El relat radiofònic fins i tot incorpora fal·làcies *post hoc*, ja mencionades i definides prèviament en aquest treball. El documental primer anuncia unes explosions a Mart detectades pels observatoris astrològics i, tot seguit, fa pública la caiguda d'un meteorit, un incendi a Nova Jersey i també terratrèmols a Nova York. Aquesta successió d'informacions diferents, que aparentment no tenen motius per tenir res a veure, col·locades de manera juxtaposada provoquen que el públic tendeixi a creure que la primera és el motiu pel qual succeeixen tots els altres esdeveniments.

A més, podríem afirmar que *La guerra dels mons* utilitza un element poc habitual dels falsos documentals com és un cert grau de psicologia inversa, ja que explicar als oients que no tenien perquè preocupar-se va provocar un efecte contrari. Això va generar una major alarma social, tot i que també va ser provocada per l'avís en l'emissió que les carreteres estaven col·lapsades per una fugida massiva dels habitants de la zona.

Tot i això, per aconseguir un nivell gairebé absolut de credibilitat, en la primera meitat de l'emissió el documental potser peca de no mostrar una narració prou sensible davant d'uns esdeveniments tan tràgics, ja que la transmissió és molt plana i faltada d'elements d'emotivitat, malgrat que aquesta és una percepció més subjectiva. En canvi, cap al final del relat s'incorporen unes paraules molt tràgiques de l'astrònom i professor Pierson, que es pregunta si és l'últim humà viu a la Terra i planteja tot un seguit de dubtes filosòfics sobre si realment tot el que ell creu ha existit. El cúmul del transcendentalisme arriba quan el mateix personatge es qüestiona si el que acaba de succeir és el final de la humanitat.

Degut a totes aquestes característiques i peculiaritats que acabo de descriure, el programa d'Orson Welles s'ha convertit en un referent per tots els falsos documentals apareguts posteriorment, un producte audiovisual on emmirallar-se ja que incorpora la majoria d'elements que actualment es consideren propis dels productes d'aquest subgènere.

Operació Lluna

Opération Lune, també coneguda com *Dark side of the moon*, és un fals documental de 50 minuts de duració que es va emetre per primera vegada al canal francès ARTE, una prestigiosa emissora francoalemanya de documentals d'actualitat, en col·laboració amb la distribuïdora francesa Point du Jour. La producció, que es va estrenar el dia dels innocents, l'1 d'abril del 2004, qüestionava l'autenticitat de les imatges de l'arribada de l'home al satèl·lit el 1968 dins la missió de l'Apol·lo XI. L'obra va ser dirigida pel cineasta francès William Karel, un director famós pels seus documentals sobre temes considerats habitualment incòmodes en el sector mediàtic, com per exemple els secrets de l'agència nord-americana d'espionatge, la CIA.

L'obra apuntava que aquella operació d'aterratge lunar va ser un engany orquestrat pel llavors president Richard Nixon amb la col·laboració del cineasta Stanley Kubrick, responsable de la mítica pel·lícula *2001, una odissea a l'espai*, una decisió presa després que l'administració nord-americana s'adonés que només Hollywood podia convertir el viatge a la lluna en un espectacle al qual la població estatunidenca estigués disposada a cedir gran part dels seus impostos a la cursa espacial.

Per això, el documental explica que les famoses imatges dels astronautes trepitjant el satèl·lit i plantant la bandera les havia rodat el famós director en un plató de cinema, ja que el govern de Nixon no es volia arriscar a vendre com un fracàs la seva primera expedició a la lluna i pretenia avançar Rússia en la batalla espacial entre les dues grans potències mundials. Tot i això, el documental també assegura que la missió Apol·lo XI va existir realment i va anar perfectament, però que les imatges que es van fer públiques van ser un muntatge ja que en l'expedició espacial no es van poder captar imatges de l'extraordinari succés

Tot i la presència d'alguns actors, que tan sols apareixen durant uns breus minuts a la part final de la producció, el fals documental sobretot va comptar amb el testimoni i les entrevistes d'importantes personalitats del món polític i artístic que semblaven validar la història. L'exemple més clar és la presència de Christiane Kubrick, esposa del director Stanley Kubrick, que era la gran protagonista del documental ja que confessava que el seu marit havia enganyat tot el món quan va col·laborar amb el govern dels Estats Units. També va participar en la producció el cunyat de Kubrick, el productor de cinema Jan Harlan, que reafirmava les paraules de la seva germana Christiane.

Una gran quantitat d'alts funcionaris de l'administració nord-americana de l'època en què es va dur a terme l'arribada de l'home a la lluna també van entrar al joc i es van prestar a sortir al documental, convertint-se en un dels aspectes essencials que millorava la qualitat i concedia credibilitat al muntatge. Els antics directors de la CIA Richard Helms i Vernon Walters, els consellers de

Nixon Lawrence Eagleburger i Henry Kissinger i el cap de personal Alexander Haig, la secretària Eve Kendall i el director tècnic de la NASA Farouk Elbaz, entre altres. Tots ells, juntament amb els astronautes Jeffrey Hoffman, David Scott i sobretot Edwin Aldrin, que va participar en la primera expedició a la lluna, van ser testimonis que van participar en el rodatge a través d'entrevistes incloses en el documental i van presentar-se com a experts amb autoritat suficient com perquè els espectadors confiessin en la veracitat de l'obra.

Un altre dels factors amb els quals el documental intenta obtenir la confiança del públic és la utilització d'una gran quantitat d'imatges d'arxiu. La producció incorpora fotografies de presidents dels EUA d'èpoques molt diverses i també de personatges relacionats amb la narració de la veu en off, imatges de *2001, una odissea a l'espai* i de l'expectació que va generar la sortida des de Cap Canyaveral de l'expedició Apol·lo XI. A més, el documental també utilitza imatges retocades, treu frases de context i inclou documentació falsa.

La producció compta amb un altre element propi del subgènere com és la intertextualitat, ja que aporta una gran quantitat de detalls sobre les vides de les persones entrevistades que hi apareixen i que suposadament van participar en el projecte. A més, també aporta una àmplia informació sobre el rodatge del fals documental de l'arribada a la lluna, en què explica perquè es va escollir Kubrick i qui va participar en el programa.

Dark side of the moon també incorpora la imitació d'elements estilístics propis del gènere documental com per exemple el moviment constant de càmera durant tot el programa, les transicions d'una imatge a l'altra a través de fosos, i una veu en off que actua com a fil conductor durant tot el documental. A més, el film també assegura que fa ús de documents d'arxiu suposadament classificats aconseguits a través de la CIA.

Durant la seva part central, el muntatge fins i tot conté escenes d'interacció entre els experts i testimonis i els càmeres i realitzadors fora de pla que gravaven el documental enmig de les entrevistes, de manera que actuen com si fossin preses falses per desdramatitzar en la transcendència del relat. Aquesta interacció és una característica pròpia del gènere documental però no acostuma a ser molt habitual en creacions d'aquest estil.

El documental parteix de la qüestió per la qual la NASA va accedir a permetre al director nord-americà gravar la seva pel·lícula amb una lent única a tot el món que va ser la que va utilitzar la primera expedició que va viatjar a la Lluna per gravar el transcendent esdeveniment. L'obra també es pregunta com pot ser que si els russos portaven molta avantatge als Estats Units en la carrera especial, per què no van ser capaços de convertir-se en els primers en enviar un home a la lluna.

D'altra banda, l'arribada de l'home a la lluna és un esdeveniment que ha impulsat a moltes conspiracions ja que avui dia encara hi ha molta gent que dubta que l'esdeveniment fos real. *Opération Lune* presenta els fets com un seguit d'intrigues i complots i parla de morts dubtoses de les quals no s'han conegut les seves causes reals, de manera que el muntatge arriba a afirmar que la CIA va matar totes les persones que van participar en el rodatge de les imatges suposadament falses sobre l'arribada de l'home a la lluna. L'obra fins i tot qüestiona qualsevol indicatiu de veracitat de les imatges sobre l'aterratge per mitjà d'aportacions científiques i tècniques falsificades que intenten exposar la falsedat de les gravacions dels astronautes.

Malgrat tot, l'espectador es veu obligat a esperar fins als crèdits finals per descobrir i confirmar que es tracta d'un fals documental ja que durant tota l'obra no s'anuncia que el document és fictici. Cal insistir que durant el programa sí que s'inclouen elements, detalls i declaracions que indueixen a percebre un cert nivell d'absurditat. Aquestes escenes actuen com una manera de picar l'ullet a l'espectador i ajudar-lo a adonar-se que el documental era fals

El desmentiment de la veracitat del documental no es produeix a través del tradicional avís a través d'un text que anuncia que la producció és fictícia sinó per mitjà de la presentació d'unes preses falses on hi apareixen els experts i testimonis entrevistats durant el documental que demostren que el fil era fals i que comptava amb un guió tancat de pel·lícula.

A dia d'avui, *Opération Lune* és considerat com un dels falsos documentals exemplars per tota la resta de creacions d'aquest subgènere audiovisual gràcies al gran treball que duu a darrere. La gran diversitat de versions provinents de veus autoritzades de l'administració nord-americana que confirmen una mateixa idea. Així mateix, el fet que es tracti d'un succés que sempre ha suscitat moltes conspiracions al seu voltant li atorga un grau de credibilitat molt elevat i una veracitat i una versemblança que el situa un graó per sobre de la majoria de falsos documentals. A més, el fet que tingui una intenció de denúncia social d'un esdeveniment dubtós després de tants anys i que inclogui gran part dels elements característics del documental el converteixen en un referent en el qual emmirallar-se a l'hora de crear un producte audiovisuals d'aquest estil.

Camaleó

L'abril de l'any 1991, dins l'emissió del primer capítol del programa *Camaleó* que emetia la desconnexió de La 2 de Televisió Espanyola a Catalunya, l'habitual presentador d'informatius Pitu Abril va interrompre una emissió per donar pas a un especial de *L'informatiu*, el telenotícies de l'època. El programa especial va tenir una durada d'aproximadament 20 minuts i s'hi anunciava l'assassinat de Mijail Gorbtxov, pare de la *perestroika* i màxim mandatari rus. El fals documental, dirigit per Manuel Delgado i Miguel Ángel Martínez, va comptar amb la col·laboració de Ràdio 4 i assegurava que s'havia produït un cop d'estat a la Unió Soviètica i, per tant, que els equilibris geopolítics mundials penjaven d'un fil.

Camaleó era un programa d'investigació i intriga en què es tractaven temes com la conspiració i l'ocultisme, una producció similar al famós *Cuarto Milenio* actual. Un dels directors del programa, Miguel Ángel Martín, recorda que "va ser una sèrie de ficció de 10 capítols que movia l'espectador a reflexionar sobre la forma i el contingut dels productes de televisió, perquè poden construir realitats des de la ficció". L'engany va comptar amb la col·laboració de Ràdio 4, que va emetre un flash informatiu amb la mateixa notícia.

El desmentiment de la veracitat de la notícia va arribar un quart d'hora més tard, però l'impacte de la notícia va ser tan fort que les centraletes tots dos mitjans de comunicació es van col·lapsar. La versemblança dels fets va provocar que un periodista d'una altra ràdio fins i tot donés la notícia afirmant que disposava d'un teletip amb la informació i que donava una primícia.

En aquell temps no existia internet ni cadenes privades de televisió i, per tant, als espectadors els resultava molt difícil contrastar la informació que la cadena pública espanyola els oferia, sobretot la relacionada amb els temes internacionals. Per aquest motiu, l'emissió de l'informatiu fictici va passar factura als productors del programa ja que *Camaleó* va desaparèixer de la programació de TVE a Catalunya i la cadena espanyola va destituir el cap de programes, Joan Ramon Mainat, i els periodistes Pitu Abril i Joaquim Guzmán van ser apartats dels informatius, igual que la corresponsal a Nova York, Núria Ribó. A més, durant dies la premsa va incloure una gran quantitat d'articles condemnatoris sense pal·liatius que atacaven l'emissió del programa.

Un dels elements en què es van basar els creadors del fals informatiu per aconseguir credibilitat van ser sobretot la confiança prèvia dels espectadors que disposava *L'informatiu*, ja que el telenotícies català de La 2 d'aquella època comptava amb uns antecedents gairebé immaculats i es considerava un programa d'una qualitat informativa elevada i amb uns professionals gens partidaris d'enganyar l'audiència.

Una altra de les característiques que incorpora el programa per obtenir credibilitat és la inclusió de diverses connexions en directe amb un fals corresponsal a Rússia i també amb l'autèntica corresponsal a Nova York. A més, el fals informatiu també va incloure connexions falsificades amb la cadena fictícia CNM, una còpia en grafia i pronunciació de la famós canal nord-americà de notícies CNN.

L'obra també va utilitzar una gran quantitat d'imatges antigues d'arxiu, com per exemple de desfilades de l'exèrcit rus, de moviments de tropes soviètiques a Armènia o també de Gorbtxov en una tensa conversa amb representants de Lituània, decorades amb un fals rètol de la CNN com si les haguessin gravat uns minuts abans de l'emissió. L'informatiu també incloïa talls d'una roda de premsa del portaveu de la Casa Blanca, Marlin Fitzwater, a qui se li atribuïa la confirmació de l'assassinat de Gorbtxov.

La producció també comptava amb la suposada presència d'experts, com és el cas del fals cap de política internacional de TVE a Catalunya, Joaquim Guzman, que aportava el seu anàlisi dels fets des del plató i valorava com afectaria un esdeveniment d'aquesta importància l'estabilitat de la política internacional i les relacions cada vegada més calmades entre la URSS i els Estats Units.

A més, el programa va integrar diversos elements d'intertextualitat que li atorguen versemblança i *background*. Un exemple és l'atribució de la informació en què es fonamenta el que explica el presentador a un teletip de l'agència britànica de notícies Reuters, com també l'afirmació que la notícia comptava amb la confirmació d'altres agències internacionals. A més, el fals documental també contextualitza els fets a través de cites d'articles apareguts en revistes russes i fins i tot de la citació d'un comunicat inventat de l'OTAN.

Més enllà de les particularitats més típiques i habituals dels falsos documentals, l'informatiu també estava format per altres elements que ajudaven a concedir-li credibilitat. Un exemple és la comunicació en directe a través d'un telèfon situat al plató entre els periodistes del mitjà i el presentador que servia per anar actualitzant els fets, com també ho és l'aparició d'informacions contradictòries de diferents agències, que li dóna aparença de realitat ja que no confirmen completament el cop d'estat ni tan sols l'assassinat de Gorbtxov, sinó que asseguren que es tracta de rumors. El fals documental també jugava amb elements externs propis de productes ficticis com la tensió escènica que transmetia el presentador o també talls de les connexions que donaven més aparença de realitat al relat.

Per tant, es podria dir que l'informatiu sencer està tot ple de paranys. El periodista Vicent Partal, que va participar en l'elaboració del guió en què es basava el programa, va explicar que, per exemple, connectaven amb la CNN però just en el moment que el portaveu de la Casa Blanca acabava el que

semblava un discurs greu. El polític no deia res identificable per l'espectador però després li enganxaven un parell de segons d'un presentador de la CNN començant a dir alguna cosa sobre l'URSS, cosa que provocava que el públic es pensés que es tractava d'una informació en directe.

D'altra banda, una altra de les característiques pròpies dels falsos documentals i que diferencien els diferents gèneres és l'anunci de la falsedat del documental, que en aquest cas es va dur a terme al final de l'emissió i es va fer per mitjà de l'aparició d'un rètol que anunciava que l'informatiu havia sigut una ficció televisiva. Tot i això, els creadors del programa van recordar que aquell matí als diaris generalistes ja s'havia alertat que la cadena pública espanyola emetria un informatiu de ficció a aquella hora.

Actualment, l'únic producte audiovisual que es pot considerar el successor del programa *Camaleó* de l'any 1991 en l'àmbit català és una sèrie de falsos documentals dirigits per Empar Moliner que va emetre TV3 l'any 2008. El programa de la televisió pública catalana es deia *Herois quotidians* i parlava de temàtiques molt diverses però actuals, ja que consistia en fer una mirada irònica i àcida de tot el que es considera políticament correcte.

Camaleó va convertir-se en la primera experiència a l'estat espanyol de presentació i emissió d'un fals documental i, com ja he explicat abans, l'experiment va rebre moltes crítiques en l'àmbit mediàtic, sobretot per part dels professionals de la comunicació, i va tenir unes conseqüències nefastes pels periodistes que van treballar en la seva elaboració. Tot i això, el fals informatiu de Televisió Espanyola a Catalunya va posar les bases perquè sorgissin creacions similars i el subgènere pogués ser exitós en una societat poc acostumada a produccions audiovisuals com aquesta.

Operación Palace

L'*Operación Palace* és una producció de 50 minuts emesa el 23 de febrer de 2014 durant l'horari habitual del programa *Salvados* de La Sexta i dirigida per Jordi Évole. Es tracta d'un fals documental que assegura que el cop d'Estat del 23-F del 1981 va ser una dramatització orquestrada pels líders polítics a l'Hotel Palace dirigida pel cineasta José Luis Garci. El muntatge inclou la presència de polítics i periodistes perfectament sincronitzats que van aportar testimonis confabulats del que va ser l'intent de cop d'Estat de 1981 i la violenta irrupció del tinent coronel Antonio Tejero a l'hemicicle del Congrés dels Diputats.

Cal destacar que durant la història del cinema i la televisió s'han elaborat peces similars però que aquesta va ser la primera creació d'aquest estil en coincidir amb l'era consolidada de les xarxes socials, generant un autèntic fenomen multimèdia durant l'emissió del programa i també durant les hores següents. Aquest va ser un factor que va alterar la percepció i la rebuda del producte audiovisual dels espectadors i que va transformar la mirada del públic cap a un fals documental com aquest.

L'experiment audiovisual, com el va definir el seu responsable, es recolza en falsos documents desclassificats per la CIA que revelaven una sorprenent reunió dels líders polítics espanyols a l'Hotel Palace de Madrid, segons la qual el Govern de Suárez va planejar un fals cop d'Estat per avançar-se un altre possible cop. Entre els que hi van col·laborar destaquen figures de polítics com Joaquín Leguina, Federico Mayor Zaragoza, Iñaki Anasagasti, Jorge Verstrynge i Felipe Alcaraz i també periodistes com Iñaki Gabilondo i Fernando Ónega. La presència de tots aquest testimonis d'autoritat rellevants donava una aparent credibilitat a la suposada pel·lícula de l'assalt al Congrés, que teòricament es va encarregar de dirigir el cineasta José Luis Garci.

El documental va gaudir d'un gran èxit d'audiència i va ser el programa més vist d'aquell dia, el van mirar 5,2 milions d'espectadors, una dada que representa una quota de pantalla del 23,9%. Tot i que va generar una gran polèmica a les xarxes socials, amb aquestes xifres el presentador de la Sexta va batre les seves millors dades aconseguides i va superar l'anterior rècord d'audiència d'un programa de *Salvados*.

L'especial de La Sexta ja es presentava amb un toc enigmàtic: "Pot una mentida explicar una veritat?". A més, la nota enviada als mitjans de comunicació prèvia a l'emissió explicava que el programa comptava amb el testimoni d'alguns dels que van ser els protagonistes del cop d'estat i explicava que recuperava un moment històric de gran transcendència però no anunciava completament la seva falsedat de la narració. En canvi, no va ser fins al final del programa quan es va revelar la forma fictícia del documental a través d'un text que explicava que als creadors del documental els hauria agradat explicar

la història verdadera però que el Tribunal Suprem els va impedir la consulta del sumari de judici i que això garantia la creació de confabulacions i mentides.

A més, *Operación Palace* és un fals documental que compleix amb escrúpols les característiques del gènere, com per exemple l'ús d'imatges d'arxiu reals, la presència de testimonis de personalitats de prestigi i una veu en off que narra els fets de manera seriosa. A més, el programa omplia els buits de la història oficial amb dades sorprenents però versemblants sobre com i perquè s'havia decidit enganyar la societat espanyola l'any 1981.

D'altra banda, el guió incloïa petites bromes perquè l'audiència pogués percebre l'engany. El programa de La Sexta va reptar el llindar de la credibilitat dels espectadors a través de pistes com la misteriosa caixa que sempre apareixia al costat del Rei. En aquest sentit, durant l'emissió es van presentant indicis que marquen la frontera entre la veritat i la mentida i intenten avisar que s'ha d'excloure tota vinculació del documental amb fets reals, com poden ser la introducció d'elements inversemblants en el relat, sobretot referents a la relació entre el cop d'estat i el cineasta José Luis Garci.

Així mateix, el muntatge emmarcava de manera encertada les mentides en un marc autèntic i reconeixible per guanyar-se la credibilitat de l'espectador. Évole va utilitzar fonts de prestigi per reforçar el verisme i sobretot va incloure el requisit més important de provocar un discurs interior a l'espectador, que feia que la funció del fals documental d'intentar crear una mirada crítica en l'espectador fos completa.

Una de les característiques que compleix el documental és que indaga en qüestions que encara es mantenen fosques al voltant del 23-F, un episodi històric que encara té alguns detalls desconeguts i que resulta propici per aixecar teories i conspiracions ja que 33 anys després encara no es podien consultar els arxius relacionats amb aquest succés. A més, és un tema popular, que la ciutadania veu amb la distància del temps però no és un esdeveniment ni completament desconegut ni ultrasensible socialment.

A més, la credibilitat prèvia tant del director Jordi Évole com del programa Salvados provocava que bona part de l'audiència hi confiés, sobretot gràcies als antecedents i l'historial que havien obtingut basat en programes de denúncia com els que tractaven temes compromesos com per exemple l'accident del metro de València, l'escàndol de les preferents o bé la caiguda de la sanitat pública

També va sorprendre a la crítica i el públic que després del programa persones amb gran credibilitat com el mateix Évole, el periodista Iñaki Gabilondo, l'exministre de Defensa Eduardo Serra i la presidenta de la Sala Social del Tribunal Superior de Justícia del País Basc, Garbiñe Biurrun debatessin els interrogants plantejats en el fals documental, ja que un cop s'havia manifestat

que el documental era ficció es volia recordar que encara quedaven moltes qüestions per respondre relacionades amb el cop d'estat.

En aquest sentit, la suposada nova versió del cop d'Estat representa una prova per fer sentir més legítims aquells que dubten de les versions oficials, de la transparència política, i critiquen la manipulació informativa. En canvi, altres crítics consideren que l'exercici de Jordi Évole va provocar que qualsevol hipòtesi alternativa que d'ara en endavant es presenti sobre el 23-F sigui menys creïble i, per tant, va suposar que la versió oficial d'aquell esdeveniment quedí reforçada i legitimada.

Tot i això, el fals documental també genera alguns dubtes fruit del seu format i de la proposta que planteja. La falta de suport documental als arguments dels testimonis i el fet que una quantitat tant elevada de gent conegués l'engany i mai hagués sortit a la llum generava dubtes als espectadors respecte a la veracitat dels fets. Malgrat aquests arguments de pes, la diversitat d'opinions de testimonis aparegudes durant el relat i el fet que, a més, mantinguessin diferents línies similars i complementàries era una dels altres raons que podien desfer els dubtes del públic.

A través d'*Operación Palace*, Évole volia denunciar que en els telenotícies la societat veu cada dia notícies deliberadament falses i se les creu i que el programa volia demostrar la vulnerabilitat de la societat davant els mitjans. Un fals documental d'aquestes característiques i amb un format tan treballat i extens no s'havia elaborat mai a l'estat espanyol i per anys els productors van emmirallar-se en falsos documentals com l'*Operación Lune*, i per això el nom n'és un homenatge, i també en la *Guerra dels mons* d'Orson Welles.

MOCKUMENTARIES

This is Spinal Tap

This is Spinal Tap és un fals documental presentat l'any 1984 als Estats Units que consistia en una falsa biografia d'una estrambòtica i llegendària banda de *heavy metal* anomenada Spinal Tap. És a dir, el film es tracta d'una paròdia crítica d'una branca del gènere documental anomenada *rockumentary*, un tipus de pel·lícules que explicaven les gires dels grups de música i les vivències dels membres durant el viatge. Per tant, és una producció original que aparentment narra la història d'una veterana banda britànica de gira pels Estats Units, però que en realitat consisteix en una sàtira hilarant, plena de gags memorables, interpretada per actors que anaven improvisant sobre la marxa i que aconseguien donar la sensació que el que succeïa en el film podia ser cert. Per tant, es pot afirmar que de l'absurditat de la improvisació dels actors emergia la sensació de veritat de l'espectador.

La pel·lícula és una àcida paròdia sobre els documentals d'aquest tipus dedicats a les bandes de *heavy metal*, molt habituals i característics de la dècada dels 80. El film inclou encertats "gags" visuals que retraten els espectacles típics d'aquest perfil de grups, com també les esplèndides cançons, però segons la crítica cinematogràfica el millor que ofereix el fals documental és una àmplia llista de desencerts i misèries que deixen al descobert la estupidesa humana més pura.

Més enllà que els membres del grup eren actors, desconeguts en aquells dies, les portades dels discos del grup van ser creacions realitzades expressament i les cançons que semblen realment d'un grup de *heavy metal* i fins i tot tenien certa qualitat van ser compostes per a l'ocasió. La suma de tots aquests elements contextualitzadors li donaven una aparença factual i van gaudir d'un gran èxit fins al punt que fins i tot van editar dos àlbums amb les cançons de les pel·lícules i van realitzar alguns concerts d'exhibició.

La presència durant els primers segons del reportatge del director de la pel·lícula, Rob Reiner, explicant a l'espectador que el que veuria a continuació era un documental sobre la gira americana d'un grup de música britànic pràcticament desconegut per als nord-americans és una característica típica del documental i li atorga credibilitat. Tot i això, Reiner apareix durant tota la pel·lícula realitzant entrevistes als diferents membres del grup i acompanyant-los durant els viatges d'una gira als Estats Units.

El fals *rockumentary* també incorpora una dels trets propis del subgènere com és el metratge a temps real, ja que la durada de 80 minuts del film s'ajustava al minutatge habitual de les pel·lícules d'aquest perfil. A més, el fet de no comptar amb un guió tancat si no basar-se en alguns moments de la gravació en la improvisació dels propis actors relacionada amb cada escena li atorga una

espurna d'espontaneïtat que no obtenien altres produccions audiovisuals similars de l'època.

Tot i això, cal destacar que el que concedeix més versemblança i credibilitat al muntatge és que imita tots els mètodes estilístics d'un *rockumentary* i també en copia les marques enunciatives. El film incorpora el testimoni de fans del grup però sobretot de persones que envolten la banda i treballen amb ells durant una gira com poden ser xofers, productors, publicistes i familiars, alguns dels quals participen en escenes de la pel·lícula més enllà de les entrevistes individuals a càrrec del director.

A més, el fals documental també incorpora una gran diversitat d'imatges suposadament d'arxiu ja que en la pel·lícula s'hi poden veure concerts ficticis de la banda en la gira per Estats Units, videoclips d'aquella època i del passat del grup, reunions i recepcions amb el productor del grup i amb la companyia musical que els porta les gestions durant la gira i gravacions de proves de so. Però també s'hi poden trobar imatges poc relacionades amb la música com per exemple vídeos que pertanyen als viatges i fins i tot gravacions de les escenes de descans amb les famílies o amb les xicotes.

El format en què es basa el film és en les entrevistes col·lectives i individuals del director de la pel·lícula amb els membres de la banda, que expliquen tot el que es pot descobrir sobre la història d'un grup de heavy metal a través d'una pantalla de cinema. Els protagonistes parlen de tot el que ha envoltat la banda, des les experiències musicals prèvies de cadascun i els membres que hi van participar però ja no en formen part fins a les excentricitats de cada músic. Reiner fins i tot pregunta per les crítiques musicals al grup i els dóna l'oportunitat de contestar el que els mitjans de comunicació especialitzats diuen d'ells, cosa que concedeix a l'espectador alguns dels moments més divertits i surrealistes del documental.

Tot i la multiplicitat de característiques que intenten aportar credibilitat del públic amb el fals documental, el film també incorpora elements poc versemblants que donen un petit avís a l'espectador que el que està veient no és real. L'exemple més clar d'aquesta pista a l'espectador que la pel·lícula és fictícia són les lletres de cançons, que tendeixen a l'absurd i si les escoltes i les interpretes arribes a la conclusió que no tenen cap sentit.

Tot i això, la multiplicitat de persones diferents que hi intervenen i que aporten punts de vista complementaris li aporten un grau de versemblança que podríem considerar elevat. A més, el film aprofundeix en la vida del grup més enllà de la gira i no es queda només en la música i els concerts, sinó que el documental fins i tot explica els moments més difícils de la banda, situacions poc esperades en un gènere que acostuma a acostar-se més a la publicitat que a la informació i que molt sovint amaga aquelles imatges definidores de la personalitat d'un grup però que sovint no agraden als mateixos membres. El fet de narrar el

trencament temporal de la banda atorga al relat fictici una dosi elevada de veracitat i de realisme.

Per totes aquestes característiques diferents, *This is Spinal Tap* es va convertir en la referència del gènere de la burla i, per tant, dels *mockumentaries*, i encara es manté com a tal fins a dia d'avui. A més, tot i ser una producció fictícia, es va convertir en una de les pel·lícules més llegendàries de la història del rock i va ser considerat per alguns crítics com un dels films més divertits de tots els temps. A més, representa una mostra de com arribar a la veritat, en aquest cas la veritat del rock messiànic, mitjançant una paròdia com és aquest fals documental.

El primer *rockumentary* fictici va posar les bases per la creació d'un tipus de falsos documentals que l'única voluntat que presenten és la d'entretenir l'espectador intel·ligent i que reflexioni sobre la capacitat de manipulació de les produccions audiovisuals i del cinema. Tot i això, *This is Spinal Tap* també inclou un component de denúncia social, ja que el que pretén el director amb una producció així és criticar la moda dels *rockumentaries* durant la dècada dels 80, quan semblava que tots els grans grups de música havien de tenir un film d'aquest estil. A més, el fet d'utilitzar la sàtira, la paròdia i fins i tot podríem dir que l'absurd per criticar un tipus de produccions audiovisuals és un format innovador que des de la creació d'aquest fals documental l'any 1984 s'ha estès per tot el subgènere dels falsos documentals i fins i tot pels films de comèdia.

Borat

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan és una producció de l'any 2006 creada per l'humorista britànic Sacha Baron Cohen, conegut anteriorment per la famosa saga *Ali G*. La pel·lícula, dirigida pel cineasta Larry Charles i amb una durada aproximada d'una hora i vint minuts, parla de la història d'un periodista de Kazakhstan anomenat Borat Sagdiyev que ha de viatjar als Estats Units per ordre del govern del seu país i que pretén aprendre les tradicions nord-americanes. Suposadament, allà haurà filmar un documental pedagògic que reculli el millor de la potència occidental perquè el seu país n'aprofiti els coneixements.

Durant el seu recorregut per Amèrica del Nord, el fals reporter, que actua com a presentador de la televisió pública del seu país, coneix gent real en situacions reals amb hilarants resultats. El seu estrany comportament genera fortes reaccions al seu voltant, exposant els prejudicis i hipocresies de la cultura nord-americana. En alguns casos, els temes que toca Borat en les seves entrevistes es fan ressò dels seus extravagants punts de vista sobre la raça i el gènere. A vegades les situacions el porten a ratificar la seva manera de pensar, mentre que en d'altres intenta donar una lliçó respecte als valors occidentals.

Borat es va presentar amb un format de fals documental tot i que també pot ser considerada una pel·lícula d'humor amb càmera oculta o bé com un *stand-up comedy*, un estil còmic en què el protagonista actua davant l'audiència. Fins i tot, es podria classificar com una particular *road movie*, basada en l'estudi sobre la contraposició de les dues cultures mencionades.

El film bàsicament consisteix en un peculiar periodista fent preguntes a desconeguts durant el seu viatge, un format molt simple, però representa una manera diferent d'interpretar el gènere de la comèdia, amb una estructura diferent del que ens havíem acostumat durant els darrers anys.

La pel·lícula va ser molt ben valorada per gran part de la crítica fins a convertir-se en un èxit internacional, sobretot als Estats Units, on la van definir com una sàtira enginyosa que gràcies a la senzillesa del film resulta àcida, irreverent i políticament incorrecta. Tot i això, cal mencionar que el fals documental pot considerar-se molt polèmic ja que juga amb la provocació escatològica, impúdica i subversiva i també inclou una gran quantitat d'acudits racistes, xenòfobs i sexistes.

Durant el film Borat perpetua amb les seves entrevistes una perspectiva singular de les coses, sota una innocent aparença i malintencionada actitud, es converteix en un fulminant contestatari, un crític que des del fals desconeixement aprofundeix en la realitat de les incoherències d'un país, aprofundint de forma malintencionada en la manipulació i fraudulenta imatge que donaven els Estats Units al món.

El missatge del relat bascula entre el gag políticament incorrecte i la crítica política i social. L'humor que deriva d'aquesta voluntat de denúncia aposta pel desafiament davant la moderació, traspasa tots els codis de comportament per tal d'oferir a la societat un anàlisi sociològic agressiu dels propis defectes que integra. L'estructura que presenta intenta captar en forma de reportatges periodístics tota la idiosincràsia de la primera potència mundial

La pel·lícula compta amb una estètica de documental ja que el seguiment continu de Sacha Baron Cohen caracteritzat com a Borat impedeix la presència de molts actors professionals a excepció del propi protagonista i del seu acompanyant, cosa que li concedeix un major nivell de realisme i l'aparença que els diàlegs i les escenes siguin fruit de la improvisació. En part, per aquest motiu la posada en escena és molt rudimentària i simple.

Per tant, després d'exposar totes aquestes característiques i singularitats de *Borat*, podríem recopilar que el fals documental compta amb un metratge d'arxiu real, la presència d'actors està limitada ja que la majoria de personatges secundaris desconeixen que es tracta d'un film, l'ús de la veu en off és limitat ja que el pes del relat el porta el protagonista, la producció disposa d'un guió però està obert a la improvisació i la utilització de càmeres a l'espatlla és recurrent, cosa que li atorga més aparença d'espontaneïtat.

A més, el film disposa de múltiples elements d'intertextualitat com per exemple la descripció que fa Borat al principi del muntatge en què presenta el seu poble i el seu país i les tradicions que manté. Tot i això, cal dir que la voluntat de denúncia social és present en tot el documental encara que no es tracti d'un fet obert a conspiracions sinó de posar en entredit les contradiccions ideològiques i culturals d'una potència mundial com els Estats Units.

A part, el fet de ser presentat com una pel·lícula amb un format de *giprovo*ca que en cap moment del film s'anuncii que es tracta d'un relat fals. Més enllà d'això, el documental inclou una gran diversitat d'elements descriptius dels personatges i ambients diferents que van apareixent durant tota la producció que obté gràcies al fet que la majoria de localitzacions que hi apareixen es tracten d'espais reals, sense muntatge ni retocs.

Finalment, cal destacar que *Borat* es va convertir fa una dècada enrere amb una producció molt exitosa internacionalment tot i el seu caràcter polèmic que va generar que el públic es dividís entre partidaris i detractors del film. El fet que utilitzi el fals documental com a instrument per una creació audiovisual comporta que el *mockumentary* s'hagi d'incloure en el gènere de la comèdia i la crítica més que en el gènere documental, tot i que la voluntat crítica i de denúncia social també és present durant tota la pel·lícula.

[·REC]

[·REC] és un llargmetratge estrenat al festival de Sitges l'any 2007 i creat per Jaume Balagueró i Paco Plaza, dos cineastes de l'estat espanyol afins al món de la fantasia i el terror que no ja havien treballat abans junts. Podríem afirmar que es tracta d'un fals reportatge televisiu amb una durada d'una hora i vint-i-cinc minuts que utilitza l'estil imperfecte de la gravació improvisada. El podríem catalogar com un *mockumentary* terrorífic, que espanta o intenta espantar l'espectador sense arribar a desmentir la seva condició fictícia en cap moment de la pel·lícula.

La producció utilitza l'estil documental com a recurs narratiu i es planteja com un reportatge de televisió en què el càmera segueix tota l'estona a la periodista que està fent un reportatge en una estació de bombers amb la intenció d'explicar a l'audiència la professió del col·lectiu, la seva manera de viure i les situacions de risc que transcorren. Però, mentre els periodistes acompanyen els bombers en una de les seves sortides nocturnes que els porta a un edifici de Barcelona, el que semblava una intervenció rutinària de rescat d'uns veïns es convertirà en un autèntic infern. Atrapats a l'interior d'un edifici, una parella de bombers i l'equip de televisió que elabora el reportatge hauran d'enfrontar-se amb un horror desconegut.

L'èxit de la pel·lícula va ser indiscutible com ho demostren les magnífiques xifres a taquilla i la gran quantitat de reconeixements que va rebre internacionalment però sobretot en l'àmbit espanyol, com mostren els 2 premis Goya. Però el triomf del film també és evident gràcies a les tres seqüeles que van aparèixer després del primer film i com demostra que [·REC] fins i tot compti amb una versió nord-americana anomenada *Quarantine*.

La pel·lícula ofereix la novetat d'estar explicada en directe, com si fos un reportatge de televisió gravat amb una sola càmera, la de la persona que segueix a la reportera. Això comporta que l'espectador tingui la sensació de viure l'experiència de la por en directe i en temps real i que, per tant, l'experiència sigui molt més intensa. Els motius que expliquen que el film es consideri un fals documental es fonamenten en l'aparent precarietat del rodatge, la qualitat relativament pobre de la imatge que hi apareix i la improvisació d'alguns diàlegs.

Els directors del film consideren que [·REC] no és estrictament un fals documental, sinó que el defineixen com un documental real sobre una falsa realitat. A més, Plaza i Balagueró asseguren que per integrar-se en l'estil d'aquest subgènere audiovisual consideren que no es tracta només de vendre l'estil de realització amb trets característics càmera en mà i els plans llargs de durada sinó també de transmetre un retrat costumista.

La història que relata la filmació és un homenatge directe al cinema de terror i de zombis i podria gravar-se de manera convencional però perdria molt o gairebé tot el seu encant. El fet que els realitzadors sàpiguen explotar la perspectiva gravant amb únicament un parell de càmeres i creant escenes d'on no es podrien extreure més recursos és un altre dels trets diferencials del film.

Per aquests motius, la producció va incloure en la gravació molts dels elements reals dels espais on rodaven, com per exemple el manteniment del taller tèxtil. A més, durant la gravació amb prou feines es redecoraven els habitatges i només es van fer dos nous decorats des de zero. D'altra banda, els plans d'una durada tan llarga que ofereix la pel·lícula havien de ser prou interessants pel públic com per ser capaços de narrar la pel·lícula de manera entenedora i, al mateix temps, entretinguda.

A més, l'enregistrament de la pel·lícula va ser gairebé completament improvisat ja que enlloc de disposar d'un guió tancat amb el que s'havia de fer o dir, els actors van realitzar un enorme treball previ per familiaritzar-se amb els personatges. D'aquesta manera, podrien reaccionar davant el que es trobessin durant la filmació i deixar-se portar per la improvisació.

Cal destacar que per obtenir més credibilitat els productors del film van optar per actors desconeguts i que l'única persona famosa que hi apareix és la protagonista, Manuela Velasco. Com a conseqüència del seu paper de presentadora era important que resultés familiar als espectadors i que adoptés l'estil espontani d'aquest perfil de periodistes que incorpora les pauses i els errors característics de qui està generant informació sobre la marxa i pensant ja en el pas següent que donarà.

D'altra banda, el muntatge de la pel·lícula gravada en primera persona atorgava al film un gran avenç pel que fa al llenguatge cinematogràfic, ja que els directors no el volien vendre com un fals documental sinó simplement es van basar en aquest recurs narratiu i de gravació per explicar la història, una opció que els distancia dels falsos documentals habituals com els altres que he analitzat durant aquest treball.

El gènere de terror, del qual forma part [*REC*], gaudeix d'una important font argumental en els falsos documentals cosa que ha motivat una àmplia creació d'aquests productes fins al punt d'acaparar prop de la meitat de les cintes pròpies del subgènere del fals documental. Dins del terror, aquest tipus de pel·lícules juguen amb la por de l'espectador per mostrar-li uns fets suposadament reals que podrien passar-li a qualsevol persona del públic després de veure la pel·lícula. A més, presenten una història de trets tràgics o paranormals, com si hagués passat realment i gairebé sempre amb l'excusa d'unes cintes de vídeo trobades a posteriori

Les pel·lícules de l'estil cinematogràfic pel que fa al format, el rodatge i l'estructura narrativa de [*REC*] podrien donar versemblança a la llegenda urbana dels *snuff films* o *snuff movies*, que és com s'anomenen un tipus de cintes en què un ésser humà pateix tortura i mor davant l'objectiu. Tot i això, cal remarcar que, afortunadament, el comerç de *snuff movies* continua sent un assumpte tan fictici com qualsevol fals documental i que, per tant, la pel·lícula no forma part d'aquest gènere.

També cal destacar que en tots els casos de *mockumentary* de terror germina el *hoax*, també anomenat *hocus pocus* o *hoc est corpuscular*, que en la traducció al català podríem dir que implica no només una falsificació, sinó l'existència d'un públic atent i, a la seva manera, còmplice de l'engany.

Per tant, podem assegurar que [*REC*] representa un altre model d'entendre el fals documental, ja que s'assimila a *Borat* pel fet de concebre'l com un recurs narratiu i de representació a disposició d'obres fictícies però sense cap voluntat de crítica ni de denúncia social. Es pot considerar el film com una mostra de l'ús que acostumen a fer el gènere de l'horror i el terror dels recursos associats al relat que garanteix el fals documental i, per això, des de fa dècades és un format escollit pels directors cinematogràfics d'aquest àmbit audiovisual per elaborar les seves creacions.

CONCLUSIONS

La hipòtesi d'aquest treball plantejava que els falsos documentals eren un subgènere del documental inicialment amb format informatiu i que habitualment s'havien elaborat amb la voluntat de influir i ajudar a desmitificar la credibilitat dels mitjans de comunicació, que assegurava que estava molt degradada als ulls del públic durant els últims anys.

També afirmava que aquesta visió crítica de la ciutadania en la veracitat dels missatges informatius havia contribuït a aprofundir en una crisi de confiança dels *mass media* causada, en part, per l'arribada d'una revolució tecnològica i l'aparició de les xarxes socials que havia capgirat els models consolidats de producció i consum de la informació i, fins i tot, havia eliminat el sistema unidireccional de relació entre informador i informat permetent una horitzontalitat aparent a l'hora d'arribar a les fonts.

Una vegada acabat l'anàlisi d'aquest treball i després d'haver recuperat i exposat els conceptes relacionats amb el que anomenem falsos documentals, des de la credibilitat i la confiança fins a la diferència entre els productes audiovisuals facticis i ficticis, la versemblança i la intencionalitat, puc afirmar sense por a equivocar-me completament que els falsos documentals són un tipus de muntatge audiovisual que contribueix a aquesta mirada crítica de l'espectador respecte els productes emesos pels mitjans.

Tot i això, cal reconèixer que en relació a qualsevol dels altres gèneres cinematogràfics o audiovisuals, els falsos documentals representen una part ínfima d'aquestes produccions i, per tant, el seu pes i la seva influència en aquesta crisi que acabo de mencionar podríem dir que és relatiu. El motiu principal és que es tracta d'un producte molt especial i específic que si es massifiqués perdria tota la seva gràcia i tota la seva utilitat, és a dir, deixaria de ser el subgènere en què s'ha convertit.

A més, el fet que en la darrera dècada molts creadors els hagin utilitzat com a recursos narratius o de representació en les seves produccions enlloc de com a elements amb intencionalitat pròpia de denúncia social i amb vocació informativa també ha provocat que hagin perdut part del seu sentit originalitat. Tot i això, amb aquest canvi de percepció i de definició de què és un fals documental ha guanyat visibilitat social, ja que produccions molt famoses com per exemple la famosa sèrie nord-americana *Modern Family* l'han incorporat com a recurs en les seves escenes.

D'altra banda, aquest estudi també ha intentat mostrar que els falsos documentals són una forma d'exposar que la línia entre la ficció i la no ficció és molt fina i que, justament, la forma de representació de la realitat inherent en els mitjans genera que la manipulació, o dit més suaument, la deformació del

retrat social que mostren provoca que la credibilitat dels seus missatges es vegi alterada.

Així mateix, el plantejament que proposava aquesta desmitificació de la credibilitat dels periodistes i dels mitjans de comunicació cal dir que s'ha quedat en dubte, ja que no es poden aportar dades concretes que referenciïn aquesta pèrdua de confiança en els mitjans, tot i que aquests hagin patit una tendència a extremar el seu discurs ideològic per aconseguir crear un vincle amb la comunitat que el consumeix.

Tot i això, l'elaboració d'un treball d'aquestes característiques també m'ha portat a plantejar-me noves qüestions. Per exemple, crec que no he sigut capaç de resoldre la pregunta sobre si en un context comunicatiu saturat d'engany, què aporta un nou engany. O bé també altres interrogants, com per exemple si un documental, com a peça periodística que genera significat dins la societat, ha de garantir un compromís amb la veritat. I finalment, tot i que aquesta qüestió sí que l'he intentat resoldre durant l'anàlisi, neix el dubte sobre si els falsos documentals aconseguixen trencar l'espai simbòlic de mitificació que representa la figura dels mitjans de comunicació.

Finalment, puc concloure que els falsos documentals són un dels motius de la desmitificació de la credibilitat dels periodistes i dels mitjans de comunicació, però també he de remarcar que la seva influència ha sigut minsa pels motius que he mencionat anteriorment. La transformació del model de consum i producció a conseqüència de la revolució tecnològica és la causa principal i primera d'aquesta pèrdua de confiança i un tipus de producte com un fals documental està a una distància molt allargada de tenir el pes que ha tingut aquest altre factor.

En definitiva, els falsos documentals són produccions audiovisuals úniques, que cal contextualitzar i comprendre per quins motius s'elaboren en cada cas, sense generalitzar i sense definir-los com un tipus de producte igual en totes les situacions mediàtiques diferents. Espero que aquest treball hagi contribuït a conèixer-los millor, a entendre per quines raons es presenten i a donar el valor que es mereix a un gènere que sovint s'ha amagat en l'àmbit comunicatiu.

Per què com incloc en una frase d'aquest treball que exemplifica per quins motius s'elabora un fals documental:

De l'absurd neix la veritat

Bibliografia

BURGUEÑO J.M. (2010). *Cuestión de confianza. La credibilidad, el último reducto del periodismo del siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.

CASILDA, A. (2012). *El falso documental, un juego entre la verdad y la ficción*. Cadena Ser. Recuperat el 26 d'abril de 2016, des de http://cadenaser.com/ser/2012/09/01/cultura/1346455030_850215.html

CASTELLS, M. (2011). *La wikirrevolución del jazmín*. La Vanguardia. Recuperat el 23 d'abril de 2016, des de <http://www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20110129/54107291983/la-wikirrevolucion-del-jazmin.html>

DEBORD, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Editorial Pre-textos

DÍAZ, J.J. (2006). *El falso documental. La frontera entre documento y ficción*. Granada: Universidad de Granada.

EL DOCUMENTALISTA AUDIOVISUAL. (2014). *Falso Documental, Mockumentary o Fake*. El documentalista audiovisual. Recuperat el 3 de maig de 2016, des de <https://eldocumentalistaaudiovisual.com/2014/02/26/falso-documental-mockumentary-o-fake/>

GARCÍA DE LA RIVA, K. (2008). *¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?*. Asociación Española de Investigación de la Comunicación. Recuperat el 2 de juny de 2016, des de <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/359.pdf>

GARCÍA GÓMEZ, R. (2014). *Operación Évole*. El País. Recuperat el 24 de maig de 2016, des de http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/24/actualidad/1393274943_808656.html

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2006). *La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual*. ZER Revista de Estudios de Comunicación. 301-322.

GÓMEZ, J., GUTIÉRREZ, J., PALAU, D. (2013). *La calidad periodística. Teorías, investigaciones y sugerencias profesionales*. Bellaterra, Castelló de la Plana, Barcelona, València: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.

HERNÁNDEZ, I. (2015). *10 geniales (falsos) documentales*. GQ. Recuperat el 2 de juny de 2016, des de <http://www.gq.com.mx/actualidad/cine-tv/articulos/documentales-famosos-que-son-falsos/5200>

MELLADO, A. (2014). *El arte de mentir, según Joan Fontcuberta*. ABC. Recuperat el 23 d'abril de 2016, des de <http://www.abc.es/cultura/arte/20140723/abci-fontcuberta-londres-201407221908.html>

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

OTTO, C. (2014). *Los falsos documentales más famosos de la historia*. El Confidencial. Recuperat el 2 de juny de 2016, des de http://www.elconfidencial.com/comunicacion/2014-02-24/los-falsos-documentales-mas-famosos-de-la-historia_93242/

PALACIO, G. (2013). *Los mejores falsos documentales*. Hipertextual. Recuperat el 16 de maig, des de <http://hipertextual.com/2013/05/los-mejores-falsos-documentales>

ROSCOE, J., HIGHT, C. (2001). *Faking it. Mock documentary and the subversión of factuality*. Manchester: Manchester University Press.

SOMOS DOCUMENTALES. (2014). *'Mockumentary', un género que no nació anteayer*. RTVE. Recuperat el 25 de maig de 2016, des de <http://blog.rtve.es/somosdocumentales/2014/02/mockumentary-un-g%C3%A9nero-que-no-naci%C3%B3-anteayer-1.html>

URRERO, G. (2008). *El falso documental. Teoría y práctica del "mockumentary"*. The Cult. Recuperat el 28 de maig de 2016, des de <http://www.thecult.es/Cine-clasico/el-falso-documental-teoria-y-practica-del-mockumentary.html>

Annexos

Entrevista Lluís Muntada

Es pot considerar els falsos documentals com un gènere audiovisual en sí o tan sols com un subgènere del documental?

Les categories referents als gèneres audiovisuals són molt relatives ja que no existeix un organisme que s'encarregui de designar-les. Un cas clar d'un tipus de producte audiovisual que no es pot considerar un gènere en sí són els *mockumentaries*, que consisteix en una paròdia del documental i, per tant, s'ha de classificar com a subgènere ja que no disposa de prou entitat. Els *mockumentaries* són una branca que depèn del documental i, com a conseqüència, formen part del gènere documental.

Per què es defineix els falsos documentals com un bucle paradoxal?

Els falsos documentals intenten desactivar la falsificació informativa o comunicativa a través de la pròpia falsificació, de la mentida. Per aquest motiu, els falsos documentals entren en un circuit retroalimentari paradoxal ja que compten amb la mateixa lògica pel que fa al relat i a la producció que la mentida comunicativa.

En què consisteix el concepte de falsificació informativa?

Consisteix en la idea de no donar tota la informació al públic, negar-ne una part al consumidor de la notícia. Es tracta d'amagar deliberadament una part de la informació i per tant oferir una peça que només parla sobre una part de la realitat, no del seu conjunt. Malauradament, la falsificació informativa és una tendència molt estesa i molt recurrent a l'estat espanyol, amb mitjans que manipulen dades i fins i tot declaracions per afavorir la tendència ideològica que guia cada mitjà de comunicació. I n'hem vist molts exemples en els darrers anys, tant en mitjans esportius respecte decisions arbitrals per afavorir un club com en temes relacionats amb política i economia.

Aquesta tendència tan habitual, quin pes té en el fet que la societat consideri que els mitjans duen a terme un engany massiu fet que ha sigut una de les causes principals que ha impulsat la creació de falsos documentals?

No podem establir una influència molt clara perquè l'aparició de falsos documentals sempre s'ha produït en contextos molt concrets. El que hauríem de preguntar-nos és quin impacte social han tingut els falsos documentals en cada cas concret, en cada producte. La resposta és que els falsos documentals apareixen en un context que s'acaba emmirallant en la falta de documentació dels mitjans de comunicació espanyols, que acaben molt encasellats en la defensa de les seves idees.

Els falsos documentals amb clara vocació de denúncia social com l'Operación Palace han aconseguit el seu objectiu?

Una vegada analitzat el cas del fals documental sobre el 23-F, penso que l'Operación Palace, es tracta d'un exercici de narcisisme i recreació, és a dir, una prova que volia dur a terme Jordi Évole i que crec que no li va sortir molt bé. L'única utilitat social del fals documental crec que ha sigut que ha donat a conèixer el cop d'estat del 1981 a molts joves que el desconeixien. Això només és una mostra dels problemes socials, culturals i històrics de l'estat espanyol.

Tot i això, opino que a l'hora de jutjar els falsos documentals he de ser crític com també ho ha estat l'opinió pública i constatar que molts productes han fracassat ja que només contribueixen a afegir fosc a allò que ja és fosc i els mitjans de comunicació el que necessiten és llum. Penso que en molts casos els falsos documentals no ajuden a progressar ni tampoc acaba duent a terme una denúncia real d'algun problema. Per tant, considero que només tindran valor quan denunciïn, critiquin o analitzin documentals o altres productes audiovisuals ja existents.

Quins aspectes han marcat històricament l'evolució dels falsos documentals?

Sobretot la tendència seguida durant les darreres dècades pels mitjans de comunicació d'optar per davant de la informació per l'espectacularització. Però també la voluntat d'entretenir i parodiar l'espectador. Això ha portat a la creació d'un subgènere còmic com els mockumentarys.

Les millores tècniques relacionades amb la manipulació d'imatges com han influenciat en la pèrdua de credibilitat dels mitjans?

Penso que és un debat estèril ja que els atributs i els avenços tècnics són imparables. En canvi, l'excés d'informació, el que jo anomeno hiperinformació, no permet als consumidors d'informació jerarquitzar què és allò més important o quina informació els interessa. Això provoca que la societat estigui molt degradada i no sigui capaç de discernir aquests aspectes, cosa que provoca que els mitjans puguin arribar a utilitzar fonts declaradament falses sense que el públic se'n doni compte. En aquest sentit, m'agrada recordar la frase d'Adolf Huxlei, que assegurava que "en un futur la informació no serà untada a pinzellades sinó que s'ofegarà en un mar d'irrellevància". Per tant, considero que l'única solució que queda és apostar per uns mitjans de comunicació solvents, verídics, forts i compromesos democràticament.